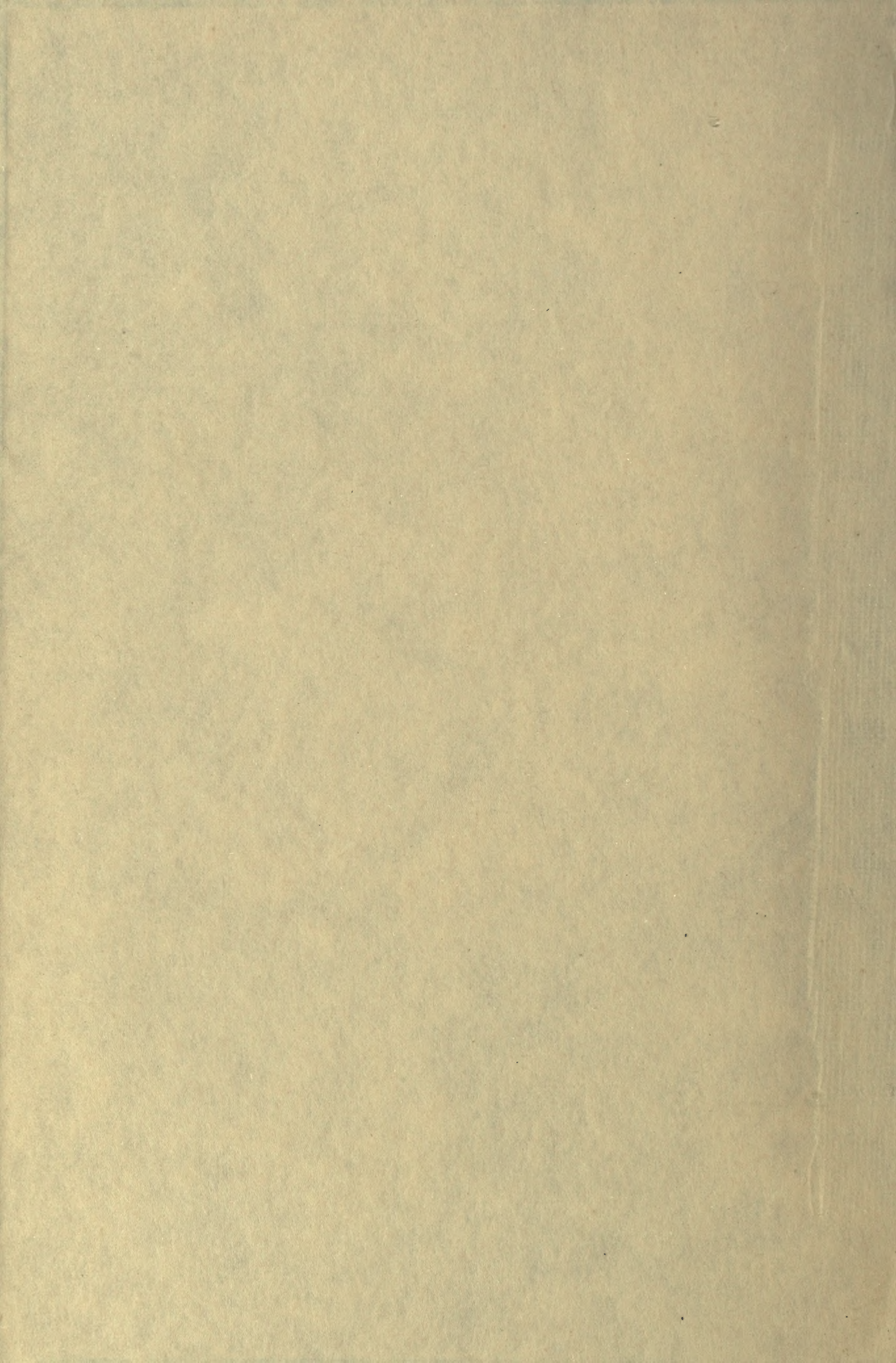
DIE NEUE MALEREI IN HOLLAND

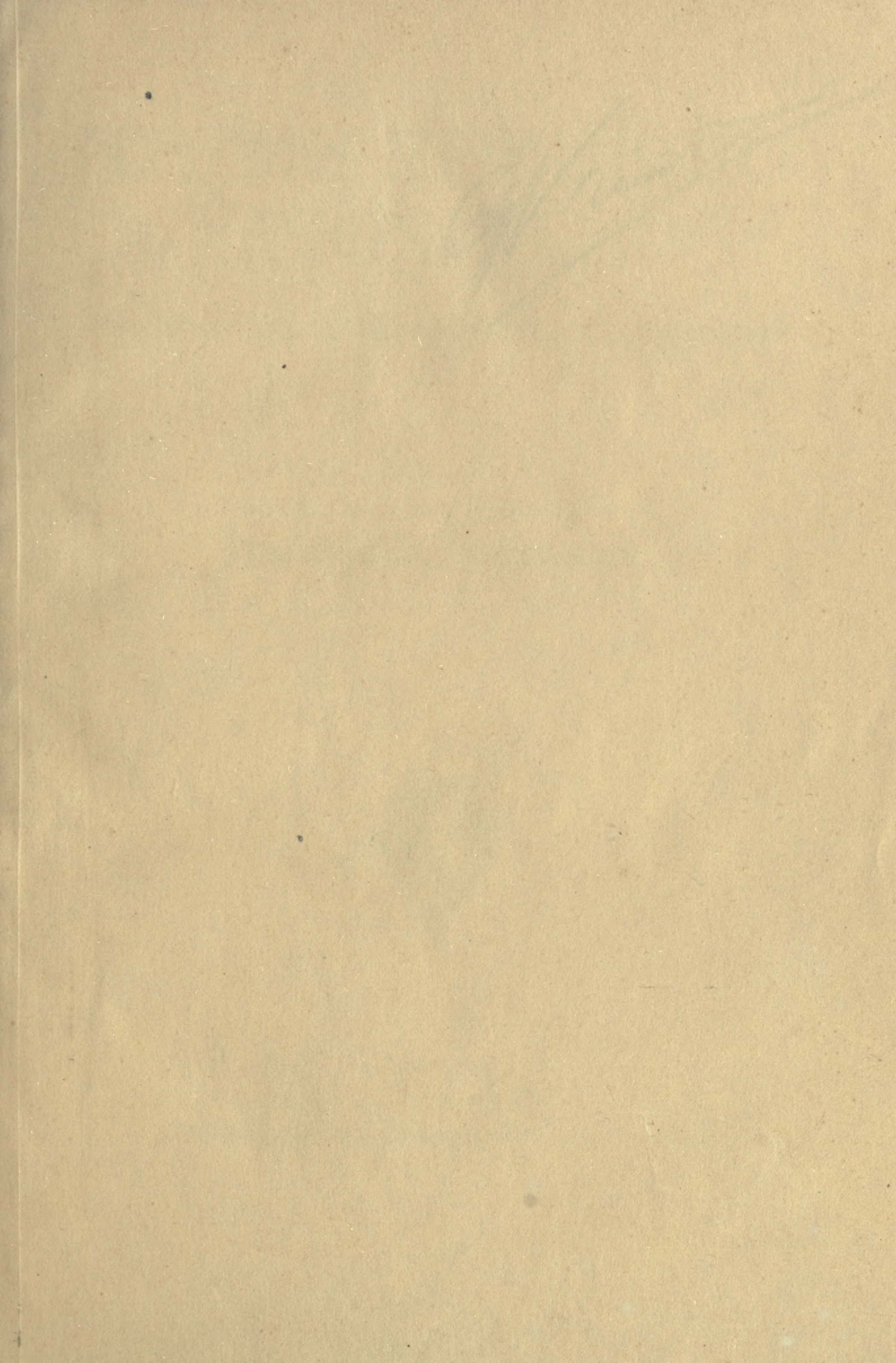
FRIEDR·MARKUS HUEBNER

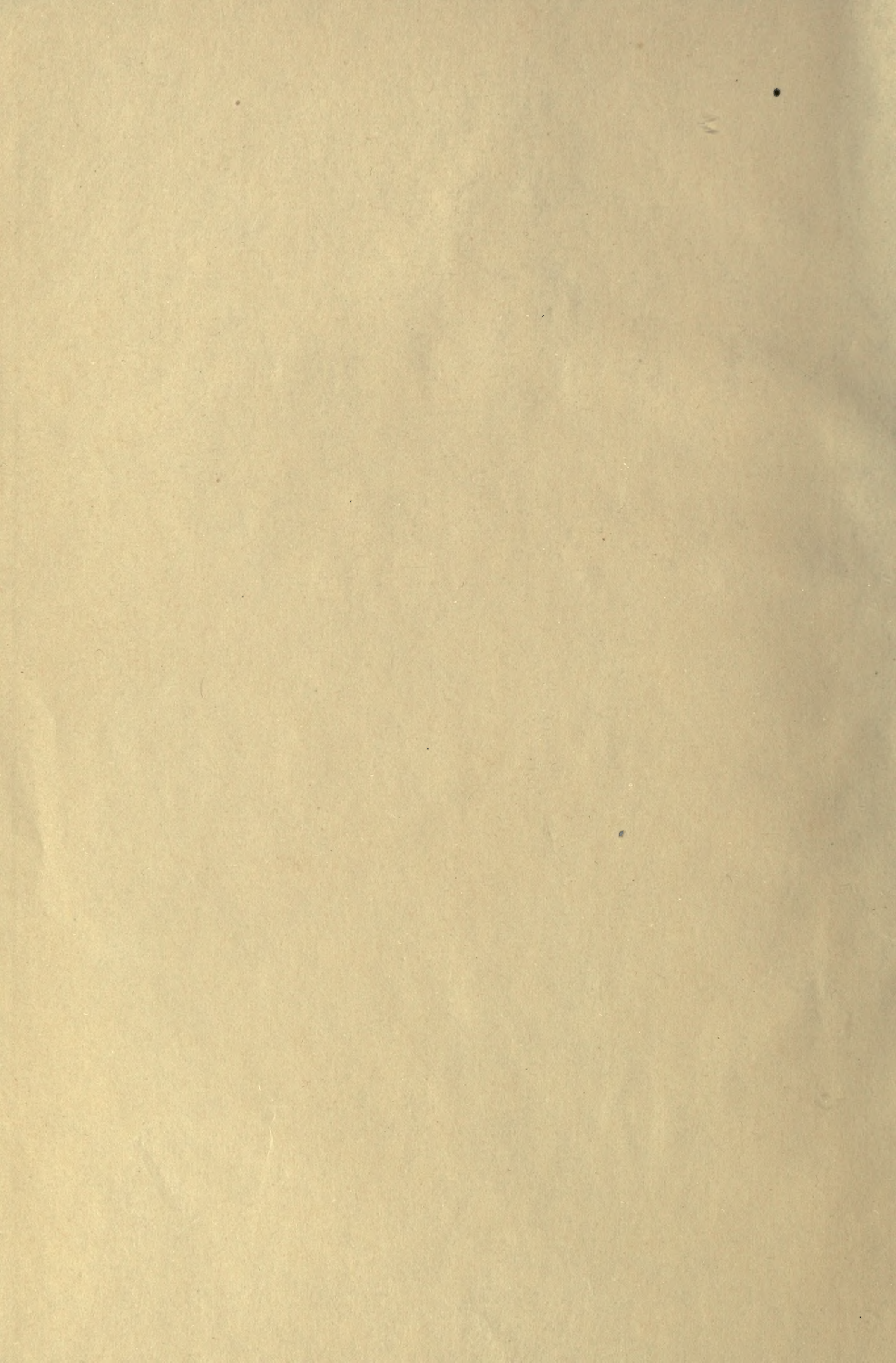




LEIPZIG
VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN









DIE JUNGE KUNST IN EUROPA

Herausgegeben von Prof. Dr. Georg Biermann

Band I:

Friedrich Markus Huebner

Die neue Malerei in Holland



1921

Klinkhardt & Biermann / Verlag / Leipzig

DIE NEUE MALEREI IN HOLLAND

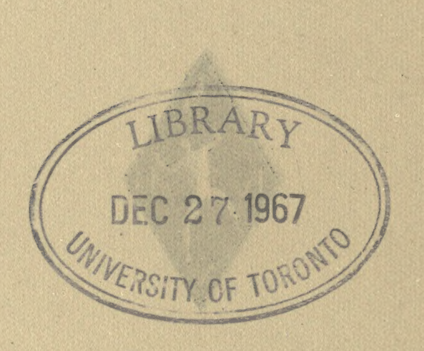
Von Friedrich Markus Huebner

Mit 84 Abbildungen auf 80 Tafeln



1921

Klinkhardt & Biermann / Verlag / Leipzig
van Loghum Slaterus & Visser / Verlag / Arnhem



Gedruckt bei Julius Klinkhardt in Leipzig

INHALTSANGABE

VORWORT

Die neue Kunst Hollands — jene, die sich nicht auf eine möglichst getreue Nachahmung der Natur verlegt, sondern die das Ganze eines Bildes selbständig zu machen und es aus rein geistigen Gestaltungswerten zu erbauen trachtet — steht im verdunkelnden Schatten derjenigen Leistungen, durch welche die niederländische Malerei Weltruhm und ein scheinbar für alle Zeiten gültiges Stilmerkmal gewonnen hat: So sehr ist dieses, von der Vergangenheit überlieferte Kennzeichen mit dem Namen des Niederländertums verkettet, daß eine niederländische Kunst, die nicht den Sinneserscheinungen huldigt, nicht Bauernspäße oder Prunkaufzüge erzählt, nicht Kleidungsstücke und durchrunzelte oder blühende Gesichtsmienen charakterisiert, der Welt kaum vorstellbar, kaum echt erscheint. Darum sind die neuen holländischen Maler, bis auf die einzige Ausnahme Vincent van Goghs, im eigenen Lande und in der Fremde bisher nur erst beiläufig beachtet, noch nie im Zusammenhange gewürdigt worden.

Es ist jedoch ungemein lehrreich zu sehen, wie gerade der alte ertragreiche Kunstboden Hollands auf jene neuen Anregungen und Zielfestsetzungen antwortet, die etwa seit 1890 nicht hier und dort, sondern allenthalben erstehen und Welle hinter Welle den gesamten europäischen Erdteil erschüttern. In Holland, das nach allen Seiten hin, sowohl erdkundlich wie gefühlsmäßig, offen und zugangsfrei liegt, mußten diese überstaatlichen Geistesströmungen einen besonders nachdrücklichen Widerhall finden. Es ist nicht wahr, daß die Geistestätigkeit in diesem Lande (Kunst, Dichtung, Philosophie) sich in einer beständigen Nachbetung des Gestern ergeht und gegen das hinterlassene Beispiel der Altvordern nicht ankann. Im ganzen Lande treibt und gärt es von neuen Kräften, die einer Schicht des Holländertums entstammen, die tiefer liegt als die nach außen gekehrte, schlecht und recht gekannte Oberfläche dieser Rasse.

Wie wenig bekannt der Anteil und die Rolle ist, welche innerhalb der jüngsten künstlerischen Umwälzungen auf die jetzt lebenden Maler Hollands entfällt, mußte ich erfahren, als ich 1916 von Brüssel aus mich über Werke, Gruppen, Namen des neuen holländischen Künstlergeschlechts planmäßig zu unterrichten suchte. Während die Forschungsergebnisse über die niederländische Großzeit sich zu Bergen türmen und auch über den holländischen Impressionismus — die Haager Schule — kein Mangel an Schriften und Druckabbildungen herrscht, war über den gegenwärtigen Abschnitt und Stand der holländischen Kunstentwicklung so gut wie nichts aufzutreiben. Die wenigen Beispiele indessen, die ich in Belgisch-Flandern bei Sammlern und in Museen sowie abbildungsweise in niederländischen Monatsblättern auffand, machten in mir den Wunsch stärker und stärker, nicht nur von einzelnen einiges zu wissen, sondern eine Gesamtüberschau zu erhalten.

Schon knapp nach dem Kriegsende, im Januar 1919, reiste ich darum nach den Niederlanden und hatte hier im Haag, außer mit anderen Künstlern, eine besonders eingehende Besprechung mit Jan Toorop, der sich ungesäumt bereit erklärte, mich mit den hervorragendsten modernen Gemäldesammlern des Landes bekannt zu machen und der auch die mögliche Verwirklichung einer Ausstellung der jungholländischen Kunst in Deutschland, auf die ich hinarbeitete, aufs Wärmste begrüßte. Die Teilnahme für das künstlerische Schaffen Jungₕollands war in Deutschland indessen so gering, daß es mir, nach Berlin zurückgekehrt, nicht glückte, die ersten Kunsthandelsfirmen dieser Stadt für das zukünftige Wagnis einer solchen Ausstellung zu erwärmen. Es schien mir darum geraten, in einer zusammenfassenden Darstellung erst einmal theoretisch für Aufklärung zu sorgen: Zu diesem Behufe begab ich mich erneut nach Holland (April 1919), mußte jedoch mehr als ein Jahr verstreichen lassen, ehe es äußere Lebenswidrigkeiten aller Art gestatteten, die sich aufhäufende Stoff-

menge in Ruhe druckfertig zu machen. Inzwischen hatte der Plan einer jungholländischen Kunstausstellung in Deutschland endlich Verständnis und Entschlußbereitschaft gefunden. Es war die im Haag, in Paris und in Berlin gleichzeitig arbeitende „Kornscheuer“, welche den Wunsch aufgriff, über das nachbarlich so naheliegende aber künstlerisch gleichsam außer Augen geratene Holland zuverlässigere Kenntnisse in Deutschland zu verbreiten.

Die vorliegende Darstellung hält sich allein an diese, der sinnfälligen Natur höchstens unter Vorbehalt zugewendete Malergeneration. Selbstverständlich lebt in Holland auch die Kunst des Naturalismus und Impressionismus ruhsam und behäbig weiter; sie besitzt sogar die Übermacht; ihr dient das öffentliche Kunstgetriebe; sie weiß die Stimme der öffentlichen Meinung auf ihrer Seite. Die kulturfördernde, nicht die kulturwiederholende Leistung im Lande geht nichtsdestoweniger von eben der kleinen Minderheit aus, die in diesem Buche behandelt und teilweise mit Druckabbildungen vergegenwärtigt ist. Sie von einer einzigen Seite her, etwa der ihres handwerklichen Könnens oder der ihrer stilistischen Schulzugehörigkeit zu betrachten — Blickeinstellungen, die allenfalls gegenüber den Werken des Impressionismus gestattet waren — geht nicht an. Auch in Holland ist die neue Malerei keine Sondererscheinung, keine nebenhergehende Fertigkeit von Einzelnen, wohl aber der Ausdruck von Willensströmen, die über das Gebiet des bloß Malerisch-Schönen weit hinausreichen. Die Darstellung der neuen, sich so unerwartet entfaltenden Kunst in Holland muß notwendig in die Beschreibung des geistigen Gesamtproblems des Holländertums einmünden.

Auch ließ ich mich nicht darauf ein, die zahlreichen fremden Einflüsse zu verfolgen — was leicht gewesen wäre — die in dieser oder jener holländischen Stilbestrebung aufwachen und sich fortsetzen. Ist Einflußaufspüren und Einflußbeweisführen überhaupt wichtig, wesentlich? Trägt es zum Erleben eines Kunstwerks irgendwie bei, um die Einflüsse zu wissen, die mög-

lichenfalls in ihm von nah und fern nachwirken? Hebt es einen Künstler heraus, Einflüssen um jeden Preis aus dem Wege gehen zu wollen? Henri Matisse sagt: „Niemals bin ich dem Einflusse anderer aus dem Wege gegangen . . . Ich hätte dies als eine Feigheit angesehen und als einen Mangel an Aufrichtigkeit mir selbst gegenüber. Ich glaube, daß sich die Persönlichkeit des Künstlers durch eben die Kämpfe entwickelt und festigt, welche sie zu bestehen hat . . . Unterliegt der Künstler in diesem Kampfe, so hatte das Schicksal über ihm zum voraus so verfügt . . .“

Ich nahm vielmehr das Ganze der holländischen Kunstentwicklung seit 1890 wie ein in sich gewachsenes geistiges Geschehen auf, entschlug mich der geschichtsvergleichenden Seitenblicke nach Frankreich, Deutschland oder England und ließ nur mittelbar mitklingen, was offen zutage liegt, nämlich welche Beispielhaftigkeit für das gesamte europäische Künstlerstreben gerade die holländische Einzelentfaltung in sich schließt. Hollands Malerei, ein auf ländlichem Boden erwachsenes, von keinen Großstädtergehirnen ausgetragenes, durch Kriege oder Staatsumwälzungen nicht angestacheltes Schaffensbekenntnis, entwickelt sich im Zuge der nämlichen neuordnenden Sinnesweise, die an allen Orten Europas und bis in alle Berufstätigkeiten hinein die Geister bewegt und befruchtet. Das Ziel, dem der Marsch des gemeinschaftlichen Denkens zustrebt: — die vorschwebende Gesamtheit aller geistigen Aufgaben Europas, Möglichkeiten und Gefahren, werden dem deutlicher, der auf einem verhältnismäßig eingeschränkten Kulturbezirk, wie demjenigen Hollands, den Leistungen der neuen Kunst mit Anspannung nachgeht.

18. August 1920 im Haag.

F. M. Huebner.

DER HOLLÄNDISCHE WIRKLICHKEITSGLAUBE

Die Widerstände, welche sich dem Aufkommen und der Einwurzelung des neuen, über Europa sich ausbreitenden Kunstwollens gerade in Holland entgegenstellen, sind nicht lediglich deswegen so besonders groß und hartnäckig, weil auf diesem Erdstücke die Wirklichkeitsmalerei von ehedem eine ganze Fülle ihrer ruhmreichsten Erzeugnisse geschaffen hat und sie zu den Nachfahren hierdurch in einer doppelt nachdrücklichen und herrschsüchtigen Sprache redet. Mag immerhin die natürliche Anhänglichkeit an das Alte und Langvertraute mit im Spiele sein: Die Vorbildlichkeit, welche die Holländer den Werken jener strahlenden Reihe der Hals, Vermeer, van Ostade, Potter, van Ruisdael, Hobbema zuerkennen, würde doch kaum derart tief und ausschließend wirken können, wenn nicht im Holländertum selber eine Gesinnung lebte, die in den Werken jener mächtigen Realisten sich widerspiegelt und aufs Innigste bestätigt fühlt.

Diese Grundstimmung, die zwischen den Menschen in Holland und den Werken ihrer malerischen Großmeister ohne weiteres die Brücke schlägt, ist der ihnen Beiden gemeinsame, sie Beide tragende Glaube an die sinnfällige Außenwelt. Die Gläubigkeit gegenüber dem, was das Auge sieht und die Hand greift, zieht sich durch das Dasein des Holländers als das feste Band aller wichtigen und aller nebensächlichen Verrichtungen. Sie leitet ihn in der Politik, wo er es seinem nüchternen Tatsachensinne zu danken hat, daß die Rasse schon frühzeitig in die Form eines geschlossenen Staatsgefüges eintreten und sie sich solcherweise einen unzerstörbaren nationalen Halt geben konnte. Als in den napoleonischen Kriegen das Land für eine Weile unter fremde Oberherrschaft geriet, da schlug zwar eine verhängnisvolle Stunde für die äußerliche Hoheitsstellung des Gemeinwesens, aber den holländischen Menschen selber vermochte sie nicht zu gefährden. Dieser hatte die Stufen des Werdens und der Umbildung seit geraumer Zeit

hinter sich gebracht; alle zu Anfang halben und schwankenden Zustände der Stammespersönlichkeit waren in den schweren Kämpfen, welche die Rasse jahrhundertelang gegen das Meer und gegen fremdländische Nebenbuhler hatte führen müssen, abgestoßen worden, verhärtet, gedichtet. In den Generalstaaten herrschte der offenbekundete Stolz auf den heimatlichen Wohlstand, das gute Gewissen zum Kolonialbesitze über See, gelassene Einsicht in das für die Allgemeinheit Erreichbare und Ersprießliche. Es waltete, weil der Einzelne nicht vor sich selber behütet und durch Zwang von außen zusammengehalten zu werden brauchte, die freie und helle Luft der Aufklärung, Duldsamkeit, ja ein völliges Fehlen der Zensur, ein verständiges und wohlmeinendes Verhältnis zwischen Volk und Obrigkeit. Auch von seiten der Religion fiel in diese Welt keine Unrast, kein Rätselschatten. Hatte vor Zeiten, da mit Schwester Hadwich, Schwester Lydwine van Schiedam, Jan van Ruisbroeck und Tomas van Kempen die niederländische Mystik blühte, die Frömmigkeit den geöffneten Schacht zu den Erschütterungsherden im Menschen gebildet, in deren emporsteigendes Gebrodel die äußeren Gewißheiten des Seins fortdauernd zu versinken drohten, so war in der Form des protestantischen Calvinismus der Frieden mit dem Diesseits auf der ganzen Linie geschlossen. Das Calvinistische Bekenntnis mit seinen leichtfaßlichen Vorschriften des bürgerlichen Pflichteifers, seinen eindeutigen Satzungen über den Gnadenstand wirkte seinerseits mit, den Menschen traumlos, werktätig und ausgeglichen zu machen. Der Puritanismus dieses Bekenntnisses vertrug sich aufs glücklichste mit dem holländischen Hang zur Sinnlichkeit, ein Hang, der den einzelnen und die Gattung ganz und gar nicht zu jenen Grenzen hinlockt, wo das Sinnliche sich abenteuerlich ins Übersinnliche kehrt. Die holländische Sinnlichkeit nimmt mit solchen Genüssen vorlieb, die einen unmittelbaren, ganz gegenständlichen Inhalt haben. Sie offenbart sich als Liebe zum Sport und zum Aufenthalte in der offenen Luft, als Wohlgefallen am Spiele des Lichts und der Farben im Landschaftsbilde, als

unbefangene Hingabe an die Freuden des Tranks und der Mahlzeit, als warme Hinneigung zu Kindererziehung und zum Familienleben, als Sehnsucht nach eigenen und abgeschlossenen Wohnlichkeiten, als Pflege geselligen Verkehrs mit einigen Auserwählten und friedlichen Einverständnisses mit der übrigen Umwelt. Und weil diese Sinnlichkeit nicht den Wechsel sondern die Dauer sucht, so zeitigt sie auch ein besonders nahes Verhältnis des Menschen zu den stummen, den alltäglichen Dingen, die ihn einschließen. Diese sauberen Vorhänge und die vorlugenden Spiegelrahmen der „Spione“ an den Fenstern, der trauliche Schimmer auf dem Estricht, auf Stuhl und Anrichte, die nie gestörte Anordnung der Täßchen und Standteller im Glasschranke, all die betreuende Stille im Inneren des Hauses, das Gleichgewicht der Stundeneinteilung, der Anstand in Kleidung und Körperhaltung ist dem Holländer Wesensbedürfnis. Er hat kein Verständnis für eine Geistesart, die statt die Dinge einfach gelten zu lassen, sich allezeit neu mit ihnen auseinanderzusetzen trachtet. Was die Sinne ihm von außen vermitteln, an das hält er sich, dem vertraut er. Die sichtbare Gewißheit des Hinblühens eines Blumenstengels in blau Delfter Vase verleiht ihm mit der Zärtlichkeit, die ihn für dieses Stilleben erfüllt, die Gewißheit der eigenen und endgültigen Seinsgegenwart. Im Glockengeläute, das viermal in der Stunde auf den Kirchtürmen klingelt und melodiert, überfällt ihn nicht der Schrecken der Unendlichkeit; in diesem Glockenspiel hat der niederländische Mensch sich die Dunkelheit des Zeitablaufs leicht, wohllautend und regelklar gemacht.

Einer solchen Volksveranlagung mußte der Gesichtspunkt, der für die Malerei von ganz Europa während des 19. Jahrhunderts als maßgebend vorschwebte, aufs verwandschaftlichste zusagen. Es war immerdar die Wiedergabe der Wirklichkeit, auf welche die Künstler ihr Bemühen richteten, immerdar die Wirklichkeit, auf die ihre Werke sich auch stützten, wo sie erdachten Stilregeln zu folgen und rein geistige Vorgänge auf der Leinwand darzustellen schienen. Diese Wirklichkeit,

an welche das Schaffen der Künstlergemeinde sich leidenschaftlich anlehnte, um auf solche Art in ihr Werk aus einem schon vorhandenen Dasein den Abglanz der Glaubwürdigkeit herüber zu ziehen, war zu Anfang des Jahrhunderts die in Kleidertracht, Möbelkunst, Bauweise sieghaft herrschende Klassik, für die in Deutschland Winckelmann den Lehrkanon und in Frankreich David die malerischen Musterbeispiele aufgestellt hatte und der in Holland hauptsächlich J. W. Pieneman mit seinen Personenbildnissen und Geschichtsgemälden, Cornelis Kruseman mit Schlachtendarstellungen und Kompositionen nach biblischen Stoffen nacheiferten. Ein Menschenalter später, als die Wiedergabekunst der Maler sich statt an der Antike am Mittelalter zurecht zu finden trachtete und für den sich entwickelnden Stilbegriff der Name Romantik in Gebrauch kam, war es in der Malerei gleichwie in der Dichtung und in der Bildhauerei noch immer nicht der verborgene Gestaltungstrieb des Geistes, welcher sich auf eigene Füße zu stellen, Gesetze der Schönheit und der Kraft aus sich selber herauszubilden strebte, sondern es war abermals die Wirklichkeit, auf deren Schilderung Pinsel und Grabstichel sich verlegten, gewesene Wirklichkeit, Welt einstiger Stilkunde, Kleidertracht, Glaubensform, Wohnweise, Landschaftsseele. Für Holland sind als Vertreter der romantischen Schule vor allem Ary Scheffer zu nennen, der gefühlsverwandt mit Delacroix die dramatische Feierlichkeit, den Tränenerguß, die Heldengebärde und den hehren Faltenwurf der Vorhänge und Bannertücher als Lieblingsthema erkor, während sich J. G. Cool und J. Spoel mehr auf den Pfaden sinniger und empfindungssanfter Idyllenschilderei ergingen. Unter den Porträtisten der Zeit ragen H. A. de Bloeme und J. G. Schwartze hervor, denen es glückte, die Redseligkeit romantischer Seelenergründung auf eine einfache und gedämpfte Tonglut herabzuschrauben. Als hierauf die Malerei, der Nachahmung nach Stoffen aus der Vorzeit überdrüssig, nach anderweitigen Sinnesreizen Umschau hielt, entdeckte sie, von den Naturwissenschaften darauf aufmerk-

sam gemacht, die Wirklichkeit des äußeren Augenblicks mit allem, was er an Getier, an Lichtgehalt, an Bewegungen und Fernsichten beständig um den Menschen herum gruppiert. Es wiederholte sich, was zuvor geschah. Die Kunst ward von der Summe an gegenständlichem Geschehen derart überwältigt, daß sie es für Raub an der Wahrheit hielt, dem Anschwall der Eindrücke einen ordnenden umformenden Baugedanken von sich her gegenüber zu stellen. Das Reich der Natur, zu der die Maler Hollands nach dem Beispiele der Gruppe von Barbizon aus ihren Ateliers aufbrachen, wurde als künstlerischer Vorwurf schlechthin gepriesen, und was allenfalls als führende Idee von seiten des Menschen zugelassen wurde, drückte sich verneinend in dem Bestreben aus, die persönliche Einstellung nach Möglichkeit auszuschalten und dem Auge, das arbeitete, keine Störung zu verursachen. Die Farbe so gut wie der Formenumriß auf einem Bilde erhielten ihre Rechtfertigung je nach dem Stärkegrad, mit dem sie im Beschauer Erinnerungen an persönliche Erfahrungen und Augenerlebnisse aufweckten.

Der holländische Landschaftsrealismus, wie er sich in den Jahren 1810—1840 entfaltete, floß mit den Grundsätzen von Barbizon im übrigen erst auf seinem Höhepunkte genauer zusammen; sein Ursprung war bodenständiger Art und quoll anfangs schüchtern, dann voller und wagefroher aus der im 18. Jahrhundert verschütteten, nun wieder entdeckten niederländischen Erbüberlieferung. Für einen jeden dieser Tier-, Stilleben und Marinemaler, die jetzt mit J.H.L.Meijer, G.P. Westenberg, H. van de Sande-Bakhuyzen, A. Schelfhout, B. J. van Hove, W. J. J. Nyen gegen die Schönrednerei der Romantiker und Nazarener zur Auflehnung riefen und die all ihre Anstrengung in die treue Naturbeobachtung und in die koloristische Verlebendigung setzten, lassen sich reihum die Meister aus der niederländischen Großzeit aufzeigen, durch deren Temperament diese Modernen die Dinge betrachteten, deren Stil, Farbenauftrag, Stimmungszauber sie je und je nach-

ahmten. Wie bei den reinen Genremalern des Zeitabschnitts, bei einem A. H. Bakker-Korff, einem A. Allebée, wogen bei diesen ersten Realisten der neuen Zeit noch stark die Zutaten anekdotisch-literarischen Erzählerwitzes vor, um erst mit J. W. Bilders, will sagen in dem Augenblicke zu verschwinden, als die holländische Moderne mit der französischen nachdrücklicher in Fühlung trat. Es handelte sich von da ab nicht mehr um behaglich ausgesponnene Berichte oder um durchsichtige Gefühlsgleichnisse, wenn der holländische Maler ein vom Lande abstoßendes Segelschiff, eine Strickerin auf stillem Innenhofe, Hütejungen mit Vieh auf der Weide darstellte; die Natur, um ihrer selbst willen, als Zustand, als erquickende Raumerscheinung festzuhalten, genügte ihm. Zum mindesten riß im Fortgange des malerischen Könnens diese Anschauung, daß die Wirklichkeit und nichts als sie auf der Leinwand aufzuerstehen habe, die Führung an sich und leitete so in Holland die Kunst der reinen Tatsachenspiegelung zu ihrer höchsten Vollkommenheit, zugleich aber wie anderwärts, auch hier zur Überspitzung und zum Ende. Denn in dem Maße wie das nächste Geschlecht, die in der sogenannten Haager Schule gruppierten holländischen Impressionisten, der Natur nah und näher rückten, gefoltert nicht vom Zweifel gegen sie, nicht vom anlockenden Staunen vor ihrer Geheimnishaftigkeit, sondern im Gegenteil, besessen von einer unbedingten, einer inbrünstig jasagenden Gläubigkeit, geriet die Substanz der Erscheinungen aus dem Gefüge, löste sich auf, zerglitt. Der Vorgang spielt sich in einer rasenden Geschwindigkeit ab. Noch bei J. H. Weissenbruch, bei A. Mauve, bei J. Bosboom, bei J. B. Jongkind bewährt der Gesichtseindruck seine Standfestigkeit, noch bei H. W. Mesdag, dem Maler der Nordsee, bekennt sich das Wasser, der Himmel, der Leib des geschaukelten Dreimasters als ein Nebeneinander von klar unterschiedenen Körpermassen. Aber bereits bei Josef Israels beginnen die Gegenstände, so eindeutig sie in ihrer Bestimmung eingebettet bleiben, gleichsam gewichtlos zu werden, an den Rändern in Flimmern über-

zugehen, halb und halb zum bloßen Begegnungsort für das Licht und für den Schatten zu entarten, damit diese im Wechselspiel das schaffen, worin zuletzt alles ertrinkt: Atmosphäre. Bei den drei Brüdern Maris frißt sich dann die Krisis der Wirklichkeit von der Oberfläche bis in den Kern vor. Die von ihnen betriebene Zergliederung der Netzhautreizungen zerstückelt einerseits die Dinge in ihrem anatomischen Gerüste andererseits den Begriff der Bildeinheit. Die Farbe des blauen Himmelszelts, der im grünen Wiesenröhricht weidenden buntgescheckten Kuhherde, des weißen Turmstumpfs einer wolkenüberwehten Windmühle, diese farbige Haut der Erscheinungen meint und entspricht nicht mehr sich selber, ihr Anblick gilt rein beziehentlich, sie flinkert als Husch und Hinweis, was sie trägt und anzeigt ist zitternde Auflösung. In die Pinselführung kommen skizzenhafte Züge, Schläge, Zuckungen, Getupf. Der Figurenumriß wird vom Licht, von der Luft weggesaugt; entgegengesetzte Gestalt: Pflanzendickicht und Tierleib, Hausfassade und Spaziergänger, Diwan und lagerndes Aktmodell berührt und verwebt sich und bildet miteinander in der Hülle eines jeweils grellen oder dämmernden oder dunstigen Helligkeitsergusses ein einziges und gleichzeitiges Strahlengetümmel.

Bei den Nachfolgern der Haager Schule, einem G. H. Breitner, Isaac Israels, Fl. Verster, A. Voerman, C. J. Maks zerlodert und verascht eilends auch der letzte Rest Stofflichkeit, welchen die Brüder Maris an den Dingen noch übrig gelassen haben mochten. Die Sprengsäuren des Luminismus und Divisionismus geben ihr den Rest.

Diese Zerstäubung der künstlerischen Wahrnehmungswelt, bei welcher der reine Eindrucksnaturalismus anlangen und endigen mußte, so notwendig in Holland wie in den anderen Ländern Europas, legt ein Verhängnis bloß, das während des 19. Jahrhunderts im Fortgang der Kunst Schritt um Schritt anwächst und Erfüllung findet, aber über das Teilgebiet malerischer Gestaltungsfragen hinaus das Ganze der menschlichen Denkübereinkünfte und Diesseitssicherungen erfaßt und um-

wirft. Das eine Ereignis steht so sehr im Zusammenhang mit dem anderen, daß der Formzerfall, der sich in der Malerei vollzieht, kaum hätte zur Tatsache werden können, wenn nicht zuvor innerhalb des menschlichen Geisteszustands gewisse Dämme und Gegenstützen morsch geworden und zerborsten wären. Zu jenen tieferen und entscheidenderen Erschütterungen bildet die Krisis in den darstellenden Künsten gewissermaßen nur den äußeren Nachhall.

Was sich während des 19. Jahrhunderts begibt, ist die Zersetzung des Wirklichkeitsbegriffs überhaupt. Die Kräfte, die dahin treiben, sind wie gesagt nicht aus verneinenden Lebensstimmungen, nicht aus Argwohn, Enttäuschung oder Schwermut entstanden, verrichten vielmehr ihr Werk im Dienste eines blinden Diesseitsvertrauens und eines über alle Maßen großen Sicherheitsgefühls der Menschen. Durch die Forschungsergebnisse der Chemie, Physik und Medizin, durch die Zunahme des technischen und volkswirtschaftlichen Wissens steigert sich die Summe der wäg-, meß- und zählbaren Erfahrungseinzelheiten derart, daß es der Menschheit mehr und mehr gerechtfertigt dünkt, der Dinge Sinn und Wesen rein in ihrem Gewicht, ihrem Umfang, ihrem Körpergefüge zu erblicken. Diese Auffassung überhebt sie mit einem Schlage der Verpflichtung, von sich aus durch immer erneutes Durchgrübeln und Verklären zur tieferen Beseelung der Wirklichkeit beizutragen. Versuche, auf die Wirklichkeit von seiten der Idee Einfluß auszuüben, sind verpönt, denn sie gelten als Verfälschungen. Wie und was die Natur macht, ist gut und wenn nicht gut, jedenfalls gesetzmäßig. Sie arbeitet so genau und übersichtlich wie eine Maschine. Ihr unerklärlicher Zusammenhalt enthüllt sich letztlich als anschaulicher Zerfall, ein Zerfall in Maschinenteile.

Der Rückschlag solcher Erkenntnisse auf den Menschen zeitigte auch in Holland, obwohl die Rasse hier mehr als anderswo über einen beträchtlichen Zuschuß gesunder Blutschwere verfügte, eine unaufhaltsame geistige Verheerung.

Zuerst versteckt, hernach stets deutlicher und greller wandelte sich jene Glaubenssicherheit, die den Holländer gegenüber der sinnlichen Erfahrungswelt erfüllte, zu einer Denkweise um, die statt ihn anzuspornen und ihn zu steigern seine Daseinsstimmung verflachte und entleerte. Da es sich nach dem Befunde der Wissenschaft nicht lohnte, wider die objektive Gesetzmäßigkeit der Natur aufzubegehren, erschien es ihm das Geratenste, stille zu halten und sich anzupassen. Infolgedessen wuchs die Macht der Natur, die keinen Zügel mehr fühlte, derart an Ausmaß und Ungestüm, daß sie, vom Menschen sich losreißend, über diesen, der hätte ihr Gebieter sein sollen, mehr und mehr die Oberhand gewann, und daß sich das Abhängigkeitsverhältnis desselben schließlich bis zur unverhüllten Knechtschaft verschlimmerte. Was in Holland weise Bescheidung und praktischer Lebensverstand hieß, lief bei Lichte besehen einfach auf die Kunst hinaus, aus der Unterwerfung unter die Umstände, die nun einmal Ereignis geworden war, nach Möglichkeit Vorteil herauszuschlagen. Der Aufbau der Gesellschaftsklassen, der Einfluß des Herkommens, der Sinn des Staates, die Verbundenheit mit der Scholle, alles verlor seine überzeitliche und unbedingte Bedeutung und wurde in eben dem Grade relativ, wie der holländische Mensch die Führung seines Geschicks an die äußeren Tatssachen abtrat und er, durch die Angleichung an deren blindes Hin und Her, sich von sich selber stets weiter fortbewegte. Ruhe und Ordnung im Lande, deren Zweck lediglich ein mittelbarer, nämlich der sein kann, die Bildungsfreude und die geistige Schaffensleidenschaft einer Nation zu entketten und höher zu heben, wurden um ihrer selbst willen für heilig erklärt. Das große und das kleine Bürgertum erging sich in sattem Selbstbehagen, und wo die Arbeiterschaft sich zu wirtschaftlichen Kampforganisationen zusammenschloß, war es das gleiche konservative Ziel: die Sicherstellung des Seinsgenusses schlechthin, worauf ihr sehnsüchtiges Streben sich richtete. Zeit, Landschaft, Tiere, Bekanntschaftskreis, das Pochen in der Brust — eins wie das andere wurde auf seine

sinnfällige Ergiebigkeit hin betrachtet und zum Gegenstande einer planmäßigen Ausbeutung gemacht. Die menschliche Person zu zähmen und abzuzirkeln, die Geheimwelt der Triebe durchsichtig und vernunftreich zu gestalten, dem Unwahrscheinlichen aus dem Wege zu gehen, dies nannte sich Tugendlehre und galt dem modernen Holländertum für das ratsamste Verfahren, um das Einvernehmen mit der Wirklichkeit, daran alles gelegen war, vor Trübungen zu bewahren.

Einzelne Geister in Holland schauten freilich tiefer. Sie bemerkten lange bevor die Folgen in ihrem ganzen Umfange zum Vorschein kamen, daß hinter dieser Wirklichkeitsanpassung des 19. Jahrhunderts, welche als Ordnung und höhere Vernunft gepriesen wurde, sich in Wahrheit Ohnmacht und Ratlosigkeit verbarg, daß die Welt der Erscheinungen, statt mit dem Menschen immer inniger und wohltätiger zusammenzuwachsen, Kälte ausstrahlte und mehr und mehr der Entseelung verfiel. Sie begriffen, daß die Wirklichkeit, um nicht an ihrem eigenen Drucke zu zerbersten, auf der Seite des Menschen dauernd eines Gegendrucks bedarf und daß dessen Sendung nicht darin bestehen kann, sich zurückzuhalten und die Zustandsform der Außendinge einfach als erwiesen und unverrückbar hinzunehmen. Seiner eingeborenen Schöpferlust Raum gebend, hat er vielmehr in den Erfahrungsbereich der Sinne hinaus- und hinüberzuströmen und den Stoff immer erneut mit der umwandelnden Kraft menschlicher Idee zu erfüllen.

Diese Einsicht vermochte das Verhängnis, welches wider die bürgerliche Diesseitszufriedenheit im Anrollen war, zwar nicht aufzuhalten; aber wie schwach und vereinzelt sie sich auch anfänglich verlautbarte, wurde sie doch der Ausgangspunkt einer Gegenbewegung, die im Laufe der Zeit zu einer immer größeren Bedeutung anschwoll. Gegen die Macht des Natürlichen stellte sie die des Geistigen, gegen die Gewißheit der Sinne das Erlebnis der gedanklichen Forderung, gegen den Nützlichkeitsstandpunkt den Prüfstein der Gesinnung und formte so zu guter Stunde die Kräfte, die eines Tages für den

Aufbau eines neuen Weltbildes aufs dringlichste benötigt werden sollten.

Unter den Künsten Hollands ist es die Malerei, wo dieser Denkumschwung sich am frühesten sichtbar macht und wo die Marschlinie auf das ferne Ziel hin, welches vorschwebt, in der Folgezeit am geradesten eingehalten wird. Mitten in der Hochblüte des Impressionismus geschieht es, daß der auf eine Erfassung der Natur gerichtete Drang zu zaudern anfängt, um sich tastet, aus der Richtung biegt. Mathijs Maris, der erleuchtetste der drei Brüder, wendet sich, als hätte er genug von der Wirklichkeit, in einem gegebenen Augenblicke Versuchen zu, Träume, Unsichtbarkeiten, Schemengestalten zu geben, die ihn verfolgen und die allgemach für ihn einen höheren Wahrheitswert erlangen als die holländische Welt grüner, viehüberwanderter Weidetriften im Sonnenglast. Da er mit dieser Wandlung bei seinen Landsleuten auf kein Verständnis stößt, er diesen geradezu als geistesgestört erscheint, übersiedelt er nach England und spinnt sich hier, auf dem Boden präraffaelitischen Schönheitszaubers, tiefer und tiefer in die Einfühlung des Überwirklichen. Seine tatsächliche Kenntnis von den Dingen macht der freien Erfindung Platz. Die Farben verlieren ihre Heftigkeit sinnlicher Erinnerung, sie verblassen und bekommen einen nebelhaften Schleier. Mit keinem Strich wird Materie ins Helle geholt, jeder Zug soll dämpfen, soll Stille schaffen, damit sich der Mund des Geheimnisses zum Reden öffnen kann. So entstehen diese Frauenhäupter, die wie unter Wasser gleich dunklen, unkenntlichen Schatten aus der Leinewand tauchen, um erst nach längerem Hinsehen sich schmerzlich zu beleben; so entstehen jene verfeinerten Figuren, die auf Bildern wie „Prima vera" verletzlich und daseinsfern, als kämen sie aus Märchenland, vorüberziehen.

Anders fühlt sich der geistige Einschlag an, der in den Werken von Josef Israels mächtig wird. Gegen die Gleichnisse lyrisch-poetischer Färbung, durch die sich das Verlangen nach

der Gegenwart eines Sinnes hinter den Dingen bei Mathijs Maris äußert, stellt Jos. Israels in seinem Werke die wühlenden Akkorde einer lyrisch-sozialen Ergriffenheit. Wie Meunier, wie Millet wendet er sich den Armutsauftritten des Lebens zu, fahndet er nach dem Ewigen in den durchfurchten Gesichtern der Alternden, der Kranken, der Sterbenden, durchtränkt er sich mit der Traurigkeit Amsterdamer Ghettogemächer voller Trödel und Verlotterung. Er schämt sich nicht, Mitleid zu zeigen, wird im Gegenteil erst dort ganz beredt, wo er den Pulsschlag menschlicher Not und menschlicher Schicksalsgemeinsamkeit vermitteln darf. Seine Handwerksweise greift hierbei gegen alle Übung auf den Strich und die Palette jenes einzigen Metaphysikers zurück, den die Vergangenheit der niederländischen Kunst aufzuweisen hat und der, Rembrandt van Rhyn, in der langen Reihe der sensualistischen Maler dieses Erdstrichs sich fremdartig genug ausnimmt. Das Zurückgehen auf Rembrandt, das einer Neuentdeckung gleich kam und für diesen Großen auch innerhalb der Laienwelt einen Abschnitt allgemein erwachender Hochschätzung einleitete, setzt J. Israels zwar nicht in den Stand, über den technischen Naturalismus der eigenen Zeit hinauszudringen noch die Schwächen seiner, in Empfindelei und Redseligkeit auslaufenden Vergeistigungsabsichten zu verdecken, aber J. Israels eröffnet doch damit hellseherisch wieder die Verbindung zu jenen seelischen Schichten, die im Holländertum sich als die zu unterst, die am entferntest zurückliegenden vorfinden.

Dasselbe Ziel, Gefühlsmäßiges wieder bildfähig zu machen, verfolgt A. Derkindere durch Hinwendung zu einem Lyrismus mittelalterlich-katholischer Färbung, kraft dessen er den Jenseitsgehalt seiner Darstellungen — durch die Wahl sakraler und legendarischer Vorwürfe — schon äußerlich zu betonen strebt. Sein Unterfangen ist echter und inniger als das des L. A. Tadema, für den der Geist der Gotik als ein rein oberflächlicher Zierbegriff herhalten muß. Zugleich kündigten sich in Derkindere, der die realistische Formengebung keinen Schritt

breit verläßt, wieder zeichnerische und monumentale Neigungen an, die, schnurstracks der impressionistischen Kunstlehre zuwiderlaufend, erst später zur vollen Auswirkung durchzudringen vermögen.

Der Graphiker und Maler M. E. Bauer suchte die Flucht aus der Wirklichkeit durch persönliche Reisen ins Morgenland zu bewerkstelligen, wo sich sein Können, das sich technisch durchaus im impressionistischen Fahrwasser bewegt, mit den Überraschungen und Wunderlichkeiten eines exotischen Lyrismus erfüllte und damit beitrug, die Künstler Hollands zur Aufmerksamkeit für Indien und weiter für die in den holländischen Kolonien lebenden Naturvölker nachdrücklich anzuregen. Noch entschiedener wurde Jan Toorop, in dessen Adern von Mutters Seite malaiisches Blut rollt, zum Zwischenträger dieser fernöstlichen Einflußwellen, die in Holland ihre Antriebe bis herab in die Schöpfungen der Gebrauchskunst (Batikzeichnungen, Töpfereimuster, Intarsien) hin verlängerten.

Den Ruin der Wirklichkeit selber, welchen die impressionistische Sehordnung als ihr Endergebnis gezeitigt hatte, vermochten alle diese Anstrengungen, zu einem geistig durchströmten Weltbilde zu gelangen, nicht zu verdecken, geschweige denn ungeschehen zu machen. Die Entmündigung, darin sich der Mensch Jahre hindurch voll Fleiß geübt hatte, war nicht mit einem Ruck ins Gegenteil zu wenden. Nach wie vor galt der durch die Augen empfangene Eindruck für die Daseinsbesinnung als der maßgebende Richtpunkt. Die Masse der Erscheinungen blieb weiterhin eine selbständige Macht, gegenüber welcher die je nachdem sozial oder religiös oder exotisch gefärbten Sinngebungen im Kunstwerke nichts mehr wie ein Drumherum von spielerischem Dichterschmuck bedeuteten. Für das Handwerk des Malers behaupteten sich die nämlichen Stilübereinkünfte, die den Ruhm der naturnachahmenden Kunstlehre ausgemacht hatten. Hier wie dort deckte die Wahl und der Auftrag der Farbe die gleiche überfeine Empfindungsungeduld der Sinne, das gleiche bis zum Selbst-

zerfalle gehende Hingabebedürfnis des Menschen an das Tausenderlei seiner Wahrnehmungen auf. Der Pinsel haschte nach der Wiedergabe von Licht- und Bewegungsschwingungen, die ganz auf den Reiz zeitlicher Kürze, auf Beiläufigkeit und Zwischenwirkung gestellt waren. Die Bildfläche lebte und erfüllte sich nicht im Bereiche von Forderungen und Gültigkeiten, die sie selber entfaltete, sondern zog offen und geheim die Gegenwart und die perspektivische Augengewöhnung dessen in Rechnung, der sich ihr als Beschauer von außen her annäherte.

So waren sie zwar nicht bahnbrechend, nicht um und um erneuernd, diese malerischen Einzelvorstöße, die in Holland zwischen 1860 und 1890 unternommen wurden, um die Anfesselung der Bildschöpfung an die sichtbare Erfahrungswelt zu lösen, aber sie legten zwischen der künstlerischen Zielsetzung der Vergangenheit und derjenigen der Zukunft in jedem Falle die Grenzscheide fest. Erst jenseits dieses frühesten und zwiespaltvollen Anbruchsabschnitts wurde das Gefühl dafür wach, daß es, um einem Gemälde geistige Eigengewalt zu verleihen, nicht hinreichen konnte, in den landschaftlichen oder in den figürlichen Vorwurf, den es abbildete, als Zutat irgendwie sozial oder poetisch rührende Stimmungswerte hineinzupinseln. Es stärkte sich das Verständnis, daß eine Malerei, insoweit sie auf die Vortäuschung tatsächlicher Naturgegebenheit aus war, zu eben diesem Teile verbrauchte und leergesogene Stoffbestandteile in sich beherbergte. Auch solche letzten Überbleibsel der naturalistischen Erscheinungswelt aus dem Bildganzen herauszuschaffen, auch diese in kunstbegriffliche Zustände überzuführen, konnte von da ab gelingen, wo die Maler sich entschlossen, jene rings umgebende Wirklichkeit, der sie mit ihren Sinnen so angespannt auf den Fersen waren, von Grund auf als eine geistige Tatsache aufzunehmen. Hierbei durfte die Empfindung keinerlei schon abgegriffene und einem vorübergehenden Zeitgeschmack wohlgefallende Gleichnisformeln verwenden, um sich auszudrücken, durfte

sie nicht irgendwie erläuternd oder nachberichtend zu Werke gehen, sondern mußte sie, ungestüm in die Wesensform der Dinge hineinflutend, diese von innenher mit der Namenlosigkeit des rein und ewig Menschlichen anfüllen.

Die Aufgabe wurde also, den Menschen selber, nötigenfalls gewaltsam und unter Schmerzen, aus seiner Anfesselung an die greifbare Umwelt loszulösen und den so abhängig und mutlos gewordenen Willen seines Ichs wieder zu einem freien und unerschrockenen zu machen. Der holländische Mensch mußte in den Stand gesetzt werden, sich seiner Person, seines Daseinszwecks, seines Machtbereichs aus Eigenem sicher zu wissen, nicht aber erst auf dem Umwege über die Natur, mit der er sich verglichen, an die er sich angepaßt hatte. Er mußte aufhören, das Leben und die Kunst nur am Rande hin probieren zu wollen, wobei er als Einsatz höchstens sein „Temperament", nie seine gesamte Seelengegenwart hatte darzubieten brauchen. An die Stelle jenes gutgläubigen, daseinszufriedenen Genießertums galt es, den höheren Zustand einer ewigen Ungenügsamkeit im Denken lebendig zu machen, so daß dieses willig wurde, den wertvolleren Reiz des Daseins wieder in seiner Gefahr und in seiner Fragwürdigkeit zu erblicken — in einer Fragwürdigkeit, die für den Menschen die grenzenlose Nötigung mit sich brachte, sich unentwegt zu bewähren, sich Stufe um Stufe zu überbieten. Denn nur, wenn die Wirklichkeit wieder Rätsel aufgab, wenn sie hinter ihrer sinnfälligen Außenseite sich vollends entwirklichte, mochten ihr wieder die beseelenden, die verklärenden Bedeutungsinhalte zuwachsen, kraft derer sie, in Traumblüten prangend, dem Menschen Ansporn sowohl wie Tröstung spenden konnte. Solcher Art bildete die Wirklichkeit, was sie vor der Schöpfung gewesen war: die Leere, die auf den Menschen wartet, auf daß dieser den weckenden Schall seiner Ahnungen, seiner Sehnsüchte und seiner Denkbegriffe in sie hineinrufen soll. Der Mensch stand dann wieder im Mittelpunkte des irdischen Kreisrunds und auf ihn war es gelegt, für die blinden Spannungen, die herüber und hinüber strebten,

wie vor alters der erhaltende anordnende Gleichgewichtsträger zu sein.

Um diesem Andrange von Verantwortung die Stirn bieten und sich gesetzgeberisch gegen ihn zur Geltung bringen zu können, bedurfte es freilich anderer Fähigkeiten als jener klug-rationalen, die der holländische Mensch mit so besonderem Eifer in sich aufgespeichert hatte. Von weit tieferen Erregungsherden her mußte die Flamme geholt werden, die in das Ich und in die Welt hineinzuckend, beide zu neuem Lichtaufschäumen entzünden sollte. Eine Aufspaltung der ganzen Wesenheit und ein Durchbruch zu jenen schöpferischen Urgewalten war nötig, die in der holländischen Naturanlage als die ersten und die untersten lebten.

VINCENT VAN GOGH

Die Befreiung des holländischen Menschen aus der Haft seiner irdisch-bürgerlichen Verhärtung erfolgte gegen 1890 mit der Heftigkeit eines vulkanischen Erdausbruchs. Das Ereignis fand außerhalb der Heimat unter südlichem Sonnenhimmel und inmitten einer fremdlateinischen Volksart statt. In Arles, im Irrenhaus von St. Remy, zuletzt beim Dr. Gaschet in Auvers, zog Vincent van Gogh (1853—1890) von der holländischen Seele Schicht nach Schicht ihrer Verhüllungen und zivilisatorischen Deckfarben ab, wühlte er sich immer tiefer hinab in ihre geheimen, ängstlich vertuschten Erlebnisgewalten, bis die Trennungswand zwischen ihm und dem ewigen Seelengrunde nur mehr hautdünn war: er stieß sie durch, stürzte vorwärts und hinein ins Unendliche, verging darin mit seiner Einzelperson.

Die Anspannung, mit der van Gogh wieder und wieder die eine inwendige Stelle bearbeitete, damit diese nachgeben und aufbrechen sollte, nimmt ihn so ausschließlich und so ungeteilt in Beschlag, daß er auch dort als der Diener seines außerordentlichen Schicksals handelt, wo ihm seine künstlerische Bestimmung erst verworren ins Ohr klingt, und er, scheinbar noch durch Dunkel tappend, in London den Bilderhandel lernt, in Amsterdam Theologie studiert, unter den Kohlenbergleuten Belgiens das Evangelium verkünden geht, im Haag aus Mitleid sich zum Erretter und Beschützer einer Gefallenen macht; denn schon hier bedeutet ihm die geistige Forderung, der er genug zu tun trachtet, nicht Traumspiel, nicht beiläufiges Schwärmerlied, sondern Wirklichkeit im strengsten und erhabensten Erfahrungssinne. Mit jener Wirklichkeit, die ihm von Eltern und Vorgesetzten, von den Bitternissen und Enttäuschungen des Alltags als die pflichtgemäße und die untrügliche anbefohlen wird, weiß er nichts anzufangen. Nachdem der Künstler in ihm die Oberhand gewonnen hat und er sie, diese zu den Sinnen sprechende Umwelt, zu malen beginnt,

bildet er sie schemengleich und wie einen bösen Albdruck. Für sich selber vermeint er in seiner Brabanterzeit, wo ihn die Weber und die Tagelöhner mit ihrem Tagewerk beschäftigen, die Gebärden und die sichtbare Weihe der einfachen und schweren Körperarbeit, die Jahreszeit des Ackers, die Traulichkeit der um den Tisch versammelten Kartoffelesserfamilie auszudrücken, aber sowohl in den erdigen, glücklosen Braun- und Dunkelgrünfarben von damals, wie in der Charakterkennzeichnung der Bauern und Bäuerinnen, die er mit Affennasen und Schweinskinnbacken und eckigen Elendsleibern zu dumpfen Untieren stempelt, gibt es sich kund, wie tragisch van Gogh an dem litt, was er nach dem Herkommen und nach der Übereinstimmung aller als das unumstößlich Tatsächliche anerkennen sollte. Van Gogh ging außer Landes und ohne daß ihm der Entschluß aus irgendwelcher Haßempfindung gegen seine Blutsheimat eingegeben wäre. Immerhin bekundete sich darin eine feine seelische Witterung. Diese lehrt ihn eine Welt zu fliehen, wo die erste und naturgegebene Ansicht der Dinge ihre Wahrheit bedeutete. Es war sein Schutzgenius, der ihn gen Süden trieb, damit dort unterm Drucke des für ihn größten Gegensatzes sich alles heraus entfalten könne, was in ihm gebildet lag und damit er von dort aus, ein Einsamer inmitten fremdrassiger Mitmenschen, unter Leid und voll unerwiderter Liebe seine Verwahrung gegen die Zeit, gegen Holland aufs stärkste formulieren sollte. In seinen Briefen aus der Provence heißt es: „Ich befinde mich hier im Süden entschieden besser als im Norden. Ich arbeite selbst in der vollen Mittagsstunde bei greller Sonne, ohne irgendwelchen Schatten, und siehst Du, ich fühle mich behaglich wie eine Grille. Gott, warum habe ich dieses Land nicht mit 25 Jahren kennen gelernt, statt mit 35 herzukommen. In jener Epoche war ich für das Graue begeistert, oder vielmehr für das Farblose, ich träumte immer einen Millet, und hatte meine Freunde in dem Malerkreise Mauve, Israels usw." Die Malkunst seiner Heimat beurteilt er als bar jeder metaphysischen Durchströmung: „Die Holländer

hatten gar keine Einbildungskraft und Phantasie, aber kolossalen Geschmack und ein untrügliches Gefühl für das Arrangement; sie haben keine Heiligen- und Christusbilder gemalt... Rembrandt doch! Das ist wahr — aber er ist auch der Einzige, und wirklich biblisch gedachte Bilder kommen auch in seinem Lebenswerke verhältnismäßig wenig vor; er als Einziger hat wohl Christusbilder gemalt. Aber die seinen gleichen keiner anderen religiösen Malerei; bei ihm ist es eine Art metaphysischer Zauberei." Die Kultur der Jetztzeit erscheint ihm völlig veräußerlicht. „Immerhin werden die Katastrophen nicht ausbleiben, sie werden auf die moderne Welt und auf die Zivilisation durch eine Revolution oder einen Krieg oder durch einen allgemeinen Krach der wurmstichig gewordenen Staaten wie ebenso schreckliche Blitzschläge niederstürzen." Für van Gogh gilt deshalb, daß man sich in sich selber zurücknehmen müsse. „Was hier nottut, das ist, nicht soviel mit zivilisierten Leuten sprechen."

Gegen das Verhalten dieser bürgerlichen Gesellschaft, die das Dasein durch das Gerüst vererbter Übereinkünfte standfest zu machen sucht und planmäßig die Rücksichtnahme auf die Wirklichkeit als das sittliche Haupterfordernis verkündet, stellt van Gogh das ewige Ich des Menschen als den obersten Wertmesser auf, von dem her die Rangfolge der Taten und die Eigenschaftsbelichtung der Dinge sich tagtäglich in neuer Freiheit regelt. Um diesem Gefühle der innerlichen Allgewalt schon in der Zeit wieder Wucht und Freudigkeit zu verleihen, unternimmt van Gogh, von niemandem unterstützt und selber der Beispielhaftigkeit seines Vorgehens nicht völlig bewußt, nur dies Eine: Mensch zu sein. Seine Leidenschaft, die er brieflich in unendlichen Grübeleien niederlegt, sozial in einigen Plänen zur wirtschaftlichen Erleichterung des Künstlerschicksals, persönlich in seinem, dem Genius ohne Abzug hingegebenen Lebenslauf, geht mit ihrer Unbeugsamkeit, ihrer Hintansetzung jeden Nutz- und Vorteilsgedankens, ihrer Begier nach Rettertum und Selbstkreuzigung zurück auf die

ältesten niederländischen Seelenverlautbarungen. Zu ihrem Ziele, dem Zustande einer überpersönlichen Empfindungshelle, kann diese Leidenschaft nicht anders gelangen, als indem sie jene Verfestigung des Ichbewußtseins, die dem einzelnen Menschen hienieden der zuverlässigste Charakterbesitz dünkt, auflöst, sprengt und unter ihren Fluten begräbt. Zu einem seiner Bildnisse schreibt er: „Hast Du das Porträt gesehen, das Gauguin von mir gemacht hat, während ich Sonnenblumen malte? Mein Gesicht ist ja seitdem heiterer geworden, aber so sah ich damals aus, so bis zum äußersten ermüdet und mit Elektrizität geladen. Hätte ich damals die Kraft gehabt, auf meinem Wege weiterzugehen, ich hätte Heiligengestalten, Männer und Frauen, nach der Natur gemalt. Sie hätten wie aus einer anderen Zeit ausgesehen. Es wären Menschen von heute gewesen und hätten doch etwas von den ersten Christen gehabt." Das Ausmaß seiner inwendigen Erschütterung deckt er mit den Worten auf: „Was willst Du? Ich habe Augenblicke, wo ich wie das griechische Orakel auf seinem Dreifuß durch den Sturm der Begeisterung oder den Wahnwitz oder die Gabe der Wahrsagung geschüttelt bin." Und an anderer Stelle: „Es setzt mich in Erstaunen, daß mit den neuzeitlichen Begriffen, die ich habe, über mich, den so feurigen Bewunderer eines Zola und Goncourt und der Schöpfungen der Kunst, die mich so sehr berührt, daß über mich Anfälle wie über einen Abergläubischen kommen und daß sich dabei in mir derart verkrauste und abscheuliche religiöse Vorstellungen einfinden, wie solche im Norden meinen Kopf niemals bevölkert haben."

In einem gewissen Augenblick findet bei van Gogh die Sprengung des rationalen Ichs ganz handgreiflich statt; sie zieht ins Körperliche. Den Abschluß bildet die Kugel aus dem Pistolenlauf. Auf solche Weise kann die Ohnmacht eines Lebens, kann Ermüdung der Rasse oder Nervenschwäche zum beschämenden Ende gleiten. Aber geschieht hier das äußerste nicht vielmehr deswegen, weil sich ein einzelnes Gehirn allzu weit, allzu überschüssig mit Freiheit und Ewigkeitskräften an-

füllte? Das Allmenschliche, das nichts als die Gemeinschaft kennt und in die störrischen Gemüter immerzu sein trunkenes „Entformt Euch" hineinruft, stand in van Gogh derart groß und beherrschend hervorgeholt, daß vor einem solchen Gefühlsanschwall sein Leib notwendig zerbersten mußte. In den Briefen findet sich das aufschlußreiche Bekenntnis: „Kurz und gut, ich glaube nicht, daß meine Geistesstörung von der Art des Verfolgungswahnsinns ist, denn im Zustande der Verzückung machen sich meine Empfindungen weit eher über die Ewigkeit und über das jenseitige Leben besorgt."

Was in van Gogh zusammenbricht ist die geistige Raumenge des alten Menschentums. Unter Preisgabe seines Lebens öffnet van Gogh die Wände der Icheinsamkeit wieder für den Einstrom des Unendlichen. Seine Zustände der Erregung spinnen nur weiter und verstärken, was ihn auch in seinen gewöhnlichen Stunden ergriffen hält. Er schreibt: „Ich passe schlecht in den irdischen Betrieb und meine geistige Verfassung ist nicht nur gegenwärtig, sondern war immer also abstrakt, daß, was man für mich auch täte, ich keinen Gedanken zu fassen vermag, wie ich mein Leben ins Gleichgewicht bringen soll." Mit diesem Gehorsam, den er einzig und allein gegen den „abstrakten" Geist beobachtet, hebt van Gogh die Vormachtstellung auf, die nach dem Urteil der Sinneswerkzeuge der äußeren Wirklichkeit zukommt. Er untergräbt den Gegensatz, der zwischen dem Ich und der Welt unterscheidet und Grenzen zieht und läßt die Trennungen hinein in die eine allgemeine Entformung stürzen. Damit wird in seinem Inneren eine derartige Summe schöpferischen Allempfindens frei, daß er, der vergängliche Mensch, sich in den Stand gesetzt sieht, Allem, was lebt, wieder als das rechtfertigende Gewissen und die gemeinsame Grundfeste zu dienen. Sie beide tauchen verjüngt und umgewandelt aus dem Strudel der Wesenlosigkeit: Das menschliche Bewußtsein mit all seiner bedingungslosen, von tief her gespeisten Wucht und die stumme Masse der Dinge und Seinsumstände mit ihrer Bereitschaft,

jenen Sinn und jenes Gesetz in sich zu verwirklichen, das sie vom Menschen her eingeatmet erhalten.

So betrachtet, schneidet das Leben Vincent van Goghs viel gründlicher in die europäische Geistesgeschichte ein als das seines Zeit- und Zunftgenossen Paul Cézanne, für welchen das Ringen um eine neue Anschauung der Welt eine wesentlich optische Angelegenheit bleibt. Der Weg des Niederreißens und des Umgestaltens, auf welchem Cézanne der Möglichkeit einer veränderten Sehweise entgegenschreitet, läßt ihn in seiner sittlichen Einheit völlig unangetastet. Die neuen Mittel, die er entdeckt, sind allein für das Werk, nicht für den Schöpfer verbindlich. Seine Bilder befreien die Kunst, nicht jedoch den Menschen aus der Fessel abgebrauchter Vorstellungsgültigkeiten. Das kulturelle Beispiel, welches er aufrichtet, bezieht sich auf Stilfragen, nicht auf Lebensreformen.

Van Gogh bahnt sich, besessen von seiner Begierde nach befruchtender Auseinandersetzung, wie ein Orkan zu den Dingen Zutritt. Er fährt in die Anstandsübereinkünfte der modernen Gesellschaft, in die Schattenhaftigkeit ihres täglichen Dahinlebens, in den Kleinmut ihrer Leidenschaften und Überzeugungen. Sein Herz vermag sich nicht zurückzuhalten oder sich anzupassen. Die Hingabe seines Gefühls drängt allerwärts auf Werktätigkeit. Er stürzt sich in gefährliche Schicksalswagnisse, seine Kraft fahndet nach Widerständen, um sich an ihnen vervielfachen zu können, er liebt, er genießt das Übermaß seiner Aufgabe. Wohin sein Auge sich richtet, sieht es und erschafft es das noch Nichtdagewesene. Was durchschaut schien, wandelt seine Unruhe ins Geheimnis und in Fragwürdigkeit, nicht aber um sich, um anderen nach Gauklerweise Verblüffung einzujagen, sondern weil er das Rätselhafte der Existenz als ihr bestes Teil verehrt. Er schreibt: „Verliert man etwas dabei, wenn man einige der Begriffe, die uns als Kind eingeprägt sind, fahren läßt oder gewisse Formen nicht mehr als die maßgebenden betrachtet? Ich für meine Person denke nicht einmal daran, ob ich dabei etwas verliere oder nicht

verliere. Ich weiß allein, was meine Erfahrung lehrt, nämlich daß die Formen und Begriffe nicht stichhaltig und manchmal verhängnisvoll, ja ausgesprochen schlecht sind. Ich komme zu der Schlußfolgerung, daß ich nichts weiß und gleichzeitig, daß dieses Leben, darin wir stehen, ein solches Mysterium ist, daß dafür die Regeln der ‚Schicklichkeit' entschieden zu engstirnig sind. Diese also haben für mich all ihren Kredit eingebüßt. Was ich nun tun werde? Oder wie der gebräuchliche Ausdruck lautet: Welches ist dein Ziel, worauf geht dein Streben? O, ich werde schon das tun, was ich tun muß, — wie?, weiß ich nicht im voraus — weißt du denn, der mir die pedantische Frage stellt, was dein Ziel, was dein Streben ist? Nun sagt man: ‚Du, der du kein Ziel, kein Streben kennst, bist charakterlos', worauf ich erwidere, daß ich nicht gesagt habe, kein Ziel, kein Streben zu kennen, sondern daß ich gesagt habe, wie unaussprechlich pedantisch ich es finde, jemand dazu zwingen zu wollen, zu definieren, was undefinierbar ist." So läßt er sich nicht abdrängen von der Verlockung des Nächstliegenden, behält er sich vor, das, was ihn umgibt, von sich aus beständig ans Ewige anknüpfen zu dürfen. Wenn er als Maler dafür eintritt, daß die Kunst Geistiges ausdrücken müsse, „starke Energie, Gefühle, Leidenschaft und Liebe", so ist er als Mensch der erste, dieselbe schenkender Tugend gegenüber der unmittelbaren Wirklichkeit zu predigen. Er schreibt: „Die Phantasie ist eine Fähigkeit, die man entwickeln muß, denn sie allein setzt uns in den Stand, eine begeisterndere und tröstlichere Welt zu erschaffen, als wir mit einem flüchtigen Blick auf die Wirklichkeit, die sich stets wandelt und schnell wie der Blitz vorüber geht, auffassen können." Er stemmt sich gegen die moderne Abschleifung aller Lebensbeziehungen: „Man muß sich selber zu helfen wissen und nicht im mindesten sich an die Routine des Lebens halten" — und wie er in einer Malerei einer Bildnismachart zustrebt, das von allem Gekonnten und Übernommenen abstrahiert — „ich trachte danach ein Bild zu machen, wie ein

Matrose, der keine Ahnung vom Malen hat, sich dieses vorstellen würde, wenn er auf offenem Meere von einer Frau an Land träumt" — so sucht er als Mensch sich und die ihm Nahestehenden von dem geistigen Wirrwarr zu reinigen, mit dem die Zeit ihren Zerfall kundbar macht. Er schreibt: „Für das geheimnistuerische, sphinxartige Schweigen usw. habe ich die allertiefste Verachtung und erkläre, daß ich mir dabei alles denke, nur nicht etwas, das geradheraus, treu und wahrhaft ist. Es mag ein bißchen die allgemeine Politik von heutzutage sein, ich weiß das wohl, aber ich, wie du weißt, bin nicht eins mit dieser allgemeinen Politik von heutzutage, deswegen weil sie nach meiner Ansicht tief steht und alle Merkmale des Niedergangs, welcher auf eine Zopfzeit hinauslaufen wird, an sich trägt. Man könnte schreien über das, was heutzutage auf allen möglichen Gebieten verdorben wird; worauf die Vorfahren ihre Mühe verwendet haben, aufrechten Sinns, das wird nun feigherzig verwahrlost und seiner Wege geschickt. Die Zeit, in der wir leben, ist vielleicht eine äußerlich anständigere als die frühere, aber das Vornehme leidet eine zu starke Einbuße, als daß man von der Zukunft dieselben großen Dinge erwarten könnte, welche in der Vergangenheit geschehen sind." Statt der Zerstückelung, die der moderne Mensch dank der Vielfalt seiner Beschäftigungen, seiner Neugierden, seiner Reizempfänglichkeit aufweist, fordert van Gogh Sammlung und Rückkehr in die Einheit. Dieses Einheitsgefühl soll sich ebensosehr nach innen wie nach außen hin auswirken. Die Welt der Erscheinungen darf dem Menschen nicht mehr nur dazu gut sein, hinter ihr auf bequeme Weise wegschlüpfen zu können. Durch die Einheit der Idee zu einem umfassenden Ganzen verbunden, sollen die Dinge sich um den Menschen vertraut und sinnvoll wie dessen anderes Selbst gruppieren.

Wenn van Gogh die Gegend von Arles malt, diesen für ihn so fremden und hinsichtlich seiner Rassenabkunft ihm so widersätzlichen Erdstrich, geschieht dies nicht, um sich abzulenken und um von dem, was ihn persönlich quält und beschwert,

auf geschickte Art loszukommen, sondern im Gegenteil, um der Treue gegen sich ganz genug tun und sein Inneres rückhaltlos bis zum letzten entfesseln zu können. Ist es wahrhaft der Süden, den die fiebernde Hand van Goghs mit dem Pinsel heraufbeschwört? Bildet das Merkzeichen der Mittelmeerlandschaft nicht ihre Geschlossenheit, ihre klare Ausprägung der Umrisse und Raumabstände und stimmt ihr baukünstlerischer Zauber nicht auch den Menschengeist zur Strenge und zur Selbstbeherrschung? Nun, van Gogh schleudert in diese Welt seiner nordischen Seele Urmusik hinein und läßt sie rasen und sich aufbäumen, als sei wieder wie vormals Einzugstag des barbarischen Dyonisos, den sie feiern muß. Fabelhimmel verstummen mystisch in der Übergrelle des Kobaltblau, schwefelgelbe Ährenfelder wogen, nicht vom Winde sondern vom Schauer des niederflutenden Sonnenlichts gepeitscht, Büsche und Blumendickichte verlohen im heißen Anhauch des Bilderlosen und Unaussprechlichen.

Van Gogh schaltet mit der Natur voll der schrankenlosen Inbrunst eines Entrückten. Die Gesetze, die im Wachzustande Gültigkeit beanspruchen, zerschellen am unerbittlichen Entweder-Oder seiner Traumvernunft. Die Herrschaft der inwendigen Anschauung kann von ihm gar nicht vollständig und verwegen genug aufgerichtet werden. Er schreibt: „In meinen Augen sind Millet und Lhermitte darum die wahren Maler, weil sie die Dinge nicht so malen, wie sie sind; nicht trocken analysierend, sondern so wie sie sie empfinden; sage ihm, es wäre mein sehnlichster Wunsch, zu erlernen, wie man solche Abweichungen von der Wirklichkeit, solche Ungenauigkeiten und Umarbeitungen, die zufällig entstanden sind, macht, nun ja, — Lügen, wenn du willst, aber wertvoller als die eigentlichen Werte.“ Es reizt ihn nicht, auf seiner Tafel Anmut oder photographische Erkennbarkeit zu erzeugen. „Ich verfolge keinerlei System beim Malen, ich haue auf die Leinwand mit regellosen Strichen und lasse sie stehen, Pastositäten — unbedeckte Stellen hier und da — ganz unfertige Ecken —

Übermalungen — Brutalitäten, und das Resultat ist zu beunruhigend und verstimmend (ich muß es wenigstens annehmen), als daß Leute, die auf Technik sehen, daran Gefallen finden können.... Keine photographische Nachahmung, das ist die Hauptsache!" „Man fängt damit an, sich fruchtlos abzuquälen um der Natur zu folgen, man endet damit, still aus seiner Palette zu schöpfen, und die Natur folgt daraus." Kein Wunder, daß es van Gogh zunehmend deutlicher wird, wie wenig das, was er macht, noch dem eigentlichen Impressionismus zugerechnet werden kann. „Ich finde, daß alles, was ich in Paris gelernt habe, zum Teufel geht und ich wieder auf das zurück komme, was mir auf dem Lande vor meiner Bekanntschaft mit dem Impressionismus das Richtige schien. Es sollte mich gar nicht wundern, wenn die Impressionisten binnen kurzem an meiner Arbeit viel auszusetzen hätten, die ja auch mehr durch Delacroix' Einfluß als durch den ihren bestimmt ist. Denn statt genau das wieder zu geben, was ich vor mir sehe, gehe ich eigenmächtig mit den Farben um. Ich will vor allem einen starken Ausdruck erzielen." Für seinen abweichenden Standpunkt sucht er, um diesen zu rechtfertigen, Beweisgründe und kritische Überlegungen ins Feld zu führen: „Ich muß noch einmal auf gewisse Gemälde der Jetztzeit zurückkommen, die immer zahlreicher und zahlreicher werden. Man hat vor zehn, fünfzehn Jahren angefangen von ‚Helle' und ‚Licht' zu sprechen. Zugegeben, daß das ursprünglich gut war — es läßt sich nicht leugnen, daß meisterliche Dinge durch das System entstanden sind —, aber mehr und mehr artet es in eine durch die ganze Malkunst gehende Überproduktion von Bildern aus, die an allen vier Stellen dasselbe Licht, denselben ‚Tageston', wie sie es, glaube ich, nennen, dieselbe lokale Färbung zeigen, — ist das gut??? Ich glaube es nicht."

Van Goghs eigene Kunstmittel entfernen sich namentlich nach seinem ersten Aufenthalt in Paris mehr und mehr von den rein impressionistischen Ateliergesetzen. Er beginnt, entgegen seinen Zeitgenossen, der Farbe als solcher Wert und

Mitteilungskraft zuzubilligen. Sie hört für ihn auf, je nachdem die Rolle eines bloßen Geschmacksreizes oder einer erläuternden Zutat zu spielen, durch welche die künstlerische Berichterstattung auf der Leinwand ihre vervollständigende Charakteristik erhält. Er dramatisiert die Farbe, läßt sie im Bilde als unmittelbaren Gefühlsträger auftreten, steuert auf ihre vollkommene Tonsäuberung. „Farbe sagt etwas durch sich selbst aus," schreibt er, „das darf man nicht übersehen, das muß man ausnützen." Andererseits hat er wie kaum ein anderer ein nahes Verhältnis zur Zeichnung, was sich bereits in früher Jugend damit bekundet, daß die ersten Versuche seiner tastenden Darstellungsgabe solche der Feder und des Bleistifts sind. Inmitten des Aufruhrs seines letzten, in Farben schwelgenden Schaffensabschnitts, entstehen Bilder, wo der Pinsel den Umriß um einen schwellenden Kornschober, um den Rand eines gefüllten Obstkorbes, um die Lehne eines rohen Küchenstuhls mit japanischer Strichschärfe nachzieht und so die Gegenstände absondert und hervorhebt. Gegenüber seinen Werken in Öl weist seine Lebensleistung ebenso viele, wenn nicht mehr, dem zeichnerischen Verfahren gleicherweise gerecht werdende Schwarz-Weißblätter auf. Van Gogh rühmt sich geradezu, daß er nur zeichnen, nicht malen gelernt habe. Wenn seine ersten Versuche mit der Ölfarbe bereits „nach etwas aussehen", so käme das, wie er schreibt, daher, daß er, bevor er zu malen anfing, solange gezeichnet und Perspektive studiert habe, weshalb er nun ein Ding gleich so aufsetzen könne, wie er es vor Augen sähe. Seine Überzeugung faßt er dahin zusammen: „Die große Lehre, welche die alten holländischen Maler uns geben, ist, dünkt mich, diese: Zeichnung und Farbe als eines anzusehen. Das tun nun nicht viele: sie zeichnen mit allem, ausgenommen mit gesunder Farbe."

Freilich löst sich van Gogh in seiner Arbeitsweise nicht derartig vom Impressionismus, als daß er die Mittel der Farbe und der Zeichnung zu den zwei geistigen Prinzipien erhoben hätte, durch welche allein das Kunstwerk lebt und es seinen

eigenen ästhetischen Bereich von vornherein gegen den der Natur abgrenzt. Für van Gogh war damit genug geleistet, daß er die künstlerische Schöpfung wieder mit unmittelbarem, überquellendem Menschentum gefüllt und dem modernen Ich einen Weg gezeigt hatte, sich im Grenzenlosen ergehen zu können. Diese Entformung seiner bürgerlichen Zeitlichkeit bildet das Band, welches seinen Tafeln und Zeichenblättern die stilistische Einheit verleiht. Die etwa 2000 Werke, welche er schuf, zeugen Schritt um Schritt vom Umsichgreifen eines, die äußere und die innere Welt erfassenden Verwandlungsvorgangs. Der dräuende Wille, der ihnen entströmt und aus ihnen sich in die Seele des Aufnehmenden wirft, trachtet an diesem die höhere, die ewige Person zu gewinnen, sie zu bereichern, zu lockern und vom Boden zu heben. Schönheit teilt sich mit als unaufhörliche Tat.

DIE IDEALISTEN DER LINIE

Die Werke Vincent van Goghs gelangten zur Kenntnis der holländischen Öffentlichkeit erst, nachdem er aus dem Leben geschieden war. Der Empfang, welcher ihm von der Heimat bereitet wurde, verlief anfangs kühl. Nur nach und nach entstand für die Rohrfederzeichnungen, von denen am frühesten (1892) eine erlesene Anzahl in Amsterdam zur Ausstellung kam, hernach für die Gemälde, die wenig später ebendort durch Jan Toroops Bemühen — im Rahmen der belgischen Vingtisten-Gruppe — gezeigt werden konnten, unter den Liebhabern und bei der Künstlerschaft Anteilnahme und Beifallsbekenntnis. Die Bilder seiner brabantischen Zeit blieben verhältnismäßig am längsten ungewürdigt, bis zu Anfang des 20. Jahrhunderts der Eifer der Sammelnden sich gerade auf diese Frühleistungen zu werfen begann. In den staatlichen Museen Hollands ist das Schaffen van Goghs befremdend dürftig vertreten; zudem sind hier seine Bilder, als ob sie für die sonstige naturnachahmende holländische Malkunst des 19. Jahrhunderts eine Gefahr in sich schlössen, an die wenigst ansehnlichen Wandplätze verwiesen.

Eine eigentliche Nachfolge der Kunst Vincent van Goghs hat sich in Holland auch später, als sein Einfluß mehr und mehr anwuchs, nicht herausgebildet. Denn wie lebhaft sich gewisse niederländische Maler der Anlehnung an ihn ergaben, indem sie, ohne durch van Goghs bedrohliche Nervenerschütterungen geschritten zu sein, plötzlich auf jeder ihrer Landschaften taumelnde Bergrücken und gelbe Ursonnen anbrachten, so können doch derart äußerliche Ähnlichkeiten keineswegs als die Anzeichen eines gemeindehaften Zusammenschlusses und einer allverbindlichen Schulübereinkunft bewertet werden. Die formalen Anstöße, welche wahrhaft fortwirkten, betreffen van Goghs Vorliebe für die Porträtkunst, sein Zurückgreifen auf die zeichnerische Linie, die Dynamisierung des Farbflecks und der Bildanlage; seine Ansätze bedeuten hier ebenso viel bahn-

brechende und die Entwicklungslinie festlegende Erneuerungen. Weitaus tiefergreifend ist aber die Umwälzung, die van Gogh in Holland als Mensch zuwege gebracht hat. Das Beispiel seines Lebenswegs und die aufzehrende Inbrunst für seine Sendung gab seinen Zunftgenossen den Mut und die Verpflichtung zurück, die Ausübung der Kunst wieder als einen Beruf von mehr denn nur ästhetischer Tragweite zu begreifen. Es trat immer deutlicher hervor, daß sich bei van Gogh das antiimpressionistische „Los von der Natur!“ im selben Maße auf die Haltung des sittlichen Gefühls gegenüber den Dingen wie auf die Freiheitlichkeit der künstlerischen Leistung bezog: das eine, die Aufrichtung des Bildganzen aus rein geistigen Bestandteilen, mußte unerreicht bleiben, wenn nicht das andere, das Ich des Menschen, in sich selber und unabhängig von der äußeren Wirklichkeit die Gewißheit seines Daseins empfand. Van Goghs Werke zeigten die Richtung an, wie das künstlerische Schaffen und das unmittelbare Leben jedes einzelnen sich wieder darin berühren muß, daß der Geist hier wie da den Erscheinungen nicht hinnehmend und erleidend sondern einwirkend und umändernd entgegentritt.

Auf die Art entstand jene Verschwisterung des handwerklichen und des weltanschaulichen Ziels, die in Holland wie anderwärts für das Aufkommen der neuen Kunst so kennzeichnend ist und die aus der Revolutionierung der Stilmittel zur selben Zeit eine solche der menschlichen Gesinnung gemacht hat. Die Verbindung der beiden an und für sich getrennten Willensströme ward zu einer derart innigen und umfassenden, daß die Entformung und die Ausweitung des menschlichen Ichs, wie sie sich in den Werken der neuen Kunst widerspiegelt, ungesäumt auf die Zustände des sozialen Zusammenlebens und auf die Summe der herkömmlichen Zivilisationsüberzeugungen beunruhigend und befruchtend übergriff.

Die Entwicklungskette im Geiste van Goghs wird deshalb von denjenigen am artähnlichsten fortgesetzt, die in Holland, entweder unmittelbar unter der Macht seines Einflusses oder

von diesem völlig unberührt, vor allem den zeitlos-menschlichen Sinn des entbrannten Kampfs hochhalten und die über van Goghs technische Eroberungen hinausdringend, den Angelpunkt der künstlerischen Schöpfung, noch entscheidender und durchdachter als er, von der Wirklichkeit weg nach der Idee hin verlegen. Es trat eine Reihe von Malern auf den Plan, die hierbei nicht wie van Gogh in der Verzückung und in der Trunkenheit des Verstandes das Gewährsmittel erblickten, sich vom Andrang des Stofflichen zu entledigen, sondern die im Gegenteil die Erstarrung des Ichs und der Außenwelt dadurch aufzuschmelzen suchten, daß sie sich zur andächtigen Hingabe an die leidenschaftslose Ratio erzogen. Zum Prinzip, welches den Geist ins Wortlos-Erhabene tragen und dem Werke der Malerei eine Gegenwart und Einheit über der Natur verleihen sollte, erwählten sie mit Bedacht den von Sinnlichkeit am wenigsten durchdrängten Formennenner: die Linie. Diese Maler sind Jan Terwey, Jan Toroop, Johann Thorn-Prikker und Willem van Konijnenburg, alle vier bestrebt, der inneren Erfahrung auf der Bildtafel nach Gehalt und Ausdruck den entschiedenen Vorrang zu sichern. Sie stellten sich hiermit in schroffen Gegensatz zu einem J. Veth, J. Haverman, J. Allebé, ihren Zeitgenossen, die gleicherweise wider das Vorüberhuschende und Nebenhinausweisende des impressionistischen Malverfahrens angingen und auf klaren, zeichnerischen Umriß drangen, um beidem, der Bildfigur und dem Vorgange der persönlichen Sinneswahrnehmung, wieder eine vermehrte Dauer, Ruhe und Festigkeit zu verleihen. Zwar gelang es diesen letzteren zu einer gewissen Einkehr und Größe der bildnerischen Auffassung vorzudringen; aber da sie nicht eigentlich einen Ausdrucksstil jenseits der Wirklichkeit anstrebten, sie vielmehr den scharfnotierenden Pinsel- oder Bleistiftstrich mit dem Ehrgeiz handhabten, über die gegebenen Erscheinungen der Außenwelt zeichnerische Berichte von unsagbar peinlicher Sorgfalt und Mühewaltung anzufertigen, derart, daß sie durch die verzwickte Kunst von geraden und krummen Kritzeln aus

einem Männer- oder Frauenkopfe eine Unzahl nachdenklichster Seelenergründungen abfilterten, so war es zuletzt die alte naturalistische Vortäuschungsabsicht, die auch in diesen Werken ihren Sieg feierte.

Erste Anfänge, sich von der Alleinherrschaft der Farbe und des Lichts, in der die Gegenstände schließlich ertrunken waren, freizumachen und dem an ihre Stelle tretenden linearen Formenwert eine solche Reinigung angedeihen zu lassen, daß dieser mit sich selber, nämlich mit den ihm innewohnenden rein abstrakten Kräften ein Bildganzes zu tragen befähigt wurde, waren bereits bei A. Derkindere zutage getreten. Aber die Idealisierung des Vortrags, die er vornahm, galt überwiegend der beigedachten Empfindung. Er erhob und läuterte das Bedeutsame des Geschehnisses, welches er darstellte, so daß dieses nicht selten bis zum Wirkungsgrad des Monumentalen aufstieg, wohingegen die Neueren, allem unvermittelten Pathos abhold, die Vergeistigung des Bildeindrucks allein an die rechnerischen und aufrißmäßigen Eigenschaften der Linie, an ihr dramatisches Emporklimmen und Niederstürzen, kurzum an die rein architektonische Wuchsnotwendigkeit derselben gebunden wissen wollten. Es begab sich infolgedessen das Merkwürdige, daß diese Maler zwar zerbrechend und niederreißend hinsichtlich der äußeren Wiedergabegewohnheit auftreten mußten, daß sie jedoch andererseits aus der Selbstbesinnung des Geistes heraus eine Art einheitlicher Regelsetzung zu entwickeln vermochten, die der künstlerischen Schöpfung, trotz allen ihr noch anklebenden naturalistischen Trümmern und Restbeständen, von innen her Bindung und ausströmende Überzeugungsstärke sicherte.

Der noch am nächsten der realen Wirklichkeitsschilderung steht, ist J. Terwey (geb. 1875). Er hat u. a. eine Reihe von Bildern zum Leben Christi geschaffen, die nicht nur wegen der, von jeder Lehrformel freien Innigkeit der religiösen Gefühlsäußerung, sondern auch wegen der Anspruchlosigkeit der verwendeten Mittel wie Volkskunst im besten Sinne anmuten.

Das fast unbeholfen-holzschnittartige Liniengefüge ist im Stile vorväterlichen Illuminationsverfahrens mit blassen Aquarelltönen aufgehellt, was den Blättern einen lieblich dekorativen Reiz verleiht: In der Tat ist der Platz, der ihnen eigentlich zugehört, nicht die offene und große Zimmerwandfläche, sondern die von einer gegenüberstehenden Textsäule im Gleichgewicht gehaltene Blattseite des Bibelbuchs. Knüpft sie schon dieses illustrative Wesensgepräge an eine, sich außerhalb von ihnen erfüllende Zweckbestimmung, so vollendet sich andererseits auch das Zeichnerische nicht völlig im Bereiche der eigenen Formeingebung. Hinter diesen Krümmungen und Schwüngen und Zacken schimmert es stärker oder schwächer von einer beständigen Erinnerung an die Sinnenwelt, zu deren gelassenem Gebärdenspiel die Terweyschen Linien sich wie Verkürzungen und wie sinnig fabulierende Ableitungen verhalten. Terwey, der vergleichsweise eine nur schmale Anzahl von Werken hervorgebracht hat, ist in Holland so gut wie unbekannt; sein Aufenthaltsort ist seit Jahren die Schweiz.

Weitaus kühner schwingt sich das Linienleben bei Jan Toorop ins Spekulative, der sich mit Terwey in der Vorliebe für Stoffe der christlichen Glaubensüberlieferung berührt, im übrigen jedoch, mit noch unendlich viel anderen Stilrichtungen und Stimmungsinhalten verwandtschaftliche Züge teilt. Technisch durchprobt er ein jedes Rezept, das zu seinen Lebzeiten bei der holländischen und bei der internationalen Künstlerschaft Geltung erwirbt, beginnend mit dem schwelgerischen und vornehmen Farbenauftrag der J. Stevens-Nachfolger in Belgien, sich von 1889 ab voller Geschmack und dekorativer Beherrschung im Divisionieren und Pointillieren übend, hernach vom Staffeleibilde wegstrebend und sich mit zeichnerischen Mitteln auf monumentale, unmittelbar für die Mauerwand gedachte Entwürfe verlegend, wobei er sich niemals dauernd überwindet sondern beständig vorwärts und wieder zurückgreift, bisweilen im nämlichen Schaffensabschnitt sich mit den verschiedensten Arbeitsverfahren nebeneinander be-

schäftigt, oft Gesuchtes mit Kindlichem verquickt, zahllose Anregungen über Holland ausschüttelt und mit seiner aufgeschlossenen feinen Zeitempfänglichkeit und Witterungsgabe bereits in den achtziger Jahren die bildnerischen Möglichkeiten des Kubismus vorausahnt.

Als er sich vom hingegebenen Wirklichkeitsvertrauen seines frühesten Schaffensabschnitts trennt und auf die Suche nach geistigen Formeln geht, die an die Stelle der impressionistisch notierten seelenlosen Gegenständlichkeit vorm Auge das Verborgene, das Geheimnis, die Überwelt zur Erscheinung bringen sollen, verfällt er zunächst einer zwar wunderlichen, jedoch mehr erzählerischen denn gestaltenden Stimmungskunst, die ihre Märchenzutaten äußerlich genug aus fernen Ländern, theosophischen Grübeleien und nervösen Halluzinationen holt. So wohlfeil dieser Symbolismus nach der künstlerischen und nach der religiösen Seite hin sein mag, er zeigt doch Jan Toorop, mindestens menschlich von Vorstellungen und Zuständen ergriffen, die sich in jene tieferen Gründe der Seele verlängern, wo die faßbare Eindeutigkeit der bürgerlichen Ichperson aufhört und sich schwankend und fahl erglänzend das Ewige ausdehnt. Indem er den Zerfallsverlauf der seelischen Einheit, den Aufbruch des Unbewußten, die Zerlösung der Geschlechtergrenzen, das gärende, unabsehbare Gekeim der Ichheiten anschaulich zu machen sucht, unterscheidet er sich zwar hinsichtlich des Figürlichen von den Ausdrucksbestrebungen der Expressionisten, erweist sich aber dem Wesen nach von dem nämlichen Antriebe geleitet, der diese zwanzig Jahre später die Schranken des Darstellbaren hinausverlangen läßt. Auf Bildern, wie „die Sphinx", „Garten der Qualen", „Die Gesänge dieser Zeit", „Versinkender Glaube", wird von ihm die Zerrüttung der Sinnenwelt und der Untergangswirrwarr der gesamten europäischen Lebensweisheiten mit einer Hellsichtigkeit geschildert, die desto schauerlicher berührt, als auf diesen Gemälden auch schon das Hereinatmen des urmütterlichen und gegen den Westen feindseligen Asiens sich heiß und betäubend anmeldet. Später zieht er,

dessen seraphische und luziferische Neigungen bei seinen Schülern Frater und K. de Nervé tot Babberich zur reinen Manier entarten, den Abbau der Erscheinungen und der Glaubensbegriffe vom Gegenständlichen weg mehr und mehr ins Formale.

Dem bindenden Elemente der Linie gibt Jan Toorop ein solches Ungestüm und eine solche Vielfalt, daß sich auf nicht wenigen seiner symbolischen Tafeln unter dem Wuchern der Schleifen, Schlingen, Zickzacks der Ideengang als solcher verdunkelt und für das Auge kaum mehr als ein Spiel flächenfüllender, ornamentaler Schnörkel übrig bleibt. Sie wellen und wiegen sich einzeln oder gebündelt, als Duft aus Blumenkelchen, als Seelenhauch aus klagend geöffneten Mündern, als magnetischer Strahl aus dunklen Puppillenlöchern über die Leinwand, die strömen im Flusse aufgelösten Haares, im Schallergusse schwenkender Glocken, im Gewölke der Weihrauchschwaden; sie umreißen schmale und betend emporgehobene Hände, verzückte oder drohende Profile, das Rockgefältel und den Bausch der Puffärmel und unterwerfen sich nie und nirgends charakterisierenden Zwecken, sondern schwellen und zucken und verknäulen sich nach rein rythmisch schönheitlichen Erfordernissen. Sie umgehen nicht immer die Gefahr des allzu Zierlichen oder des verstandesmäßig Gewollten, aber z. B. in den Kartonzeichnungen der zwölf Apostelköpfe sind Jan Toorops Schöpfungen geglückt, wo die Stilisierung der Rand- und Binnenzeichnung unter einem wahrhaft monumentalen Ausdruckszwang steht und wo diese so unspürbare Stilisierung dafür sorgt, daß die Eigenart der Charaktere sich nicht in persönlichen Kleinlichkeiten bekundet sondern sie im Allgemeinen und Großen urtümlicher Seelenhaltungen verharrt. Mit der Zeit wird in Toorops Linie die rein psychische Betonung schwächer und schwächer, statt dessen verstärkt sich ihr Aussagevermögen nach der mathematischen Richtung. Diese Neigung, die bei Toorop bereits unter der Verhüllung seines malerischen Pointillismus zu bemerken gewesen war, hat sich

völlig durchgesetzt auf gewissen Wandmalereien kleineren Umfangs, die er u. a. für die Kirche in Oosterbeek ausführte und auf denen die in nur wenigen Formabwandlungen gebrauchte Zeichenlinie mit der Dynamik ihrer rein geometrischen Begrifflichkeit wirkt. In diesen auf Holz gemalten und unmittelbar in die Kirchenwand eingelassenen Leidensstationsbildern, die in ihrer Art einer bloß verzierenden Zweckbestimmung völlig fern stehen, gelangt die holländische Malerei, die sich im impressionistischen Naturausschnittgemälde der ordnenden Rücksichten auf den Raum leichten Herzens entschlagen hatte, wieder zu dem ersten und ursprünglichen Zustand, wo das Werk des Malers mit der betreffenden baukünstlerischen Umgebung eine zusammenhängende Einheit formt.

Es ist kein Zufall, daß Jan Toorop, der sich übrigens auch als Glasmaler (Kirchenfenster in Nymwegen), als Kachelbrenner, als Emailleur, als Tonkneter und Zementgießer betätigte, und für diese Techniken nicht bloß etwa die theoretischen Entwürfe liefert, sondern mit eigener Hand zugriff, daß Toorop sich mit der Freskomalerei im großen Stil zuerst in einem Gebäude des Baumeisters A. P. Berlage befassen konnte, in dessen 1902 errichteten Amsterdamer Börsenpalast; denn Berlage ist der Vorkämpfer derjenigen, die in Holland die nämliche Läuterung und Vergeistigung des Stils, welcher die Gegner des Impressionismus unter den Malern zustrebten, auf dem Gebiete und mit den Mitteln der Baukunst zu erreichen trachteten. Sich durch all die offenkundigen und verkappten Illustrationsabsichten hindurcharbeitend, die zu Ausgang des 19. Jahrhunderts in Holland wie anderwärts den Schönheitswert eines Bauwerks je nachdem von dessen geschichtlicher Stiltreue, dessen Schmuckgepränge oder dessen Materialgerechtigkeit für abhängig erklärten, drang Berlage hartnäckig auf den naturlosen, den rein aus der Ratio entspringenden Charakter der modernen Innen- und Außenarchitektur und ließ er als baukünstlerische Lösung nur diese gelten, die von der inneren Raumzelle nach der äußeren Fassadenfläche hin der Idee des souveränen bauschöpfe-

rischen Willens, selbst gegen Material und Zweck, gerecht wurde.

Mit besonderer Vorliebe unterwarf sich Johann Thorn Prikker (geb. 1870) dem heilsamen Zwange eines architektonischen Rahmens oder den Behandlungserfordernissen einer stofflich zum voraus festgelegten Gebrauchskunst. Dabei suchte er anfänglich die nervöse wirbelnde Eindrucksberichterstattung, von der er herkam, unmittelbar auch in den Stil der angewandten Künste (Glasfenstermalerei, Majolikaglasur, Tonbrand, gebatikte und gewebte Stoffmuster, Möbelentwürfe) zu übernehmen und half auf diese Weise in Holland einen dekorativen Impressionismus großzüchten, der so zwitterhaft und gerade der Bedingung, sei es in sich gekehrter oder laut in Massen redender Bauwerkgedrungenheit so unentsprechend wie nur möglich war.

Erst nach und nach läuterte er sich zum Monumentalen, und zwar im selben Grade, wie er den persönlichen Sinneninhalt seiner Wahrnehmungen bewußt auflöste und in der Linie das Mittel fand, die Summe heranwirrender Reize, hinausdrängenden Wollens in eine rein begriffliche Ausdrucksordnung zu bannen. Bestanden seine impressionistischen Gemälde, auf denen er in aparter Weise luministische und pointillistische Wirkungen vermöge des Aquarellstifts zu erreichen suchte, aus einem Geriesel zahlloser, in buntem Wohllaut niederschwingender Strichlein, Häkchen, Kringel, und enthüllte diese mosaikartige Skizzenhaftigkeit, die sich um die Übertragung körperlicher Beobachtungen in optisch-verwehende Klangempfindungen bemühte, aufs schlagendste die ganze, unaufhaltbare Zerfallsucht der sichtbaren Wirklichkeit, so beginnt Thorn-Prikker auf einer späteren Stufe das Geflirr der kleinen Striche zu langen federnden Linienbändern zusammenzuschweißen. Die aus der äußeren Natur abgezogene, kreiselnde Lichthelle weicht und macht blassen unsinnlichen Farbtönen Platz. Der Landschaftsspiegel schrumpft ein, zieht sich als Flächenfüllung in den Hintergrund zurück und tritt den

Vordergrund an den Menschen ab, der statuarisch und porträtmäßig der beherrschende Kern im Bilde wird, nicht in bloß dekorativen, dem Auge wohlgefälligen Haltungen prunkend, sondern Grundgefühle: Leid, Glück, Hingabe groß und überzeitlich verkörpernd. Die geistige Raumtiefe, die zu verlebendigen Thorn-Prikker von da ab im Gemälde und auf der Ätzplatte sich anstrengt, wird zwar gelegentlich mit gar wohlfeilen Mitteln umschrieben, so auf der Freskozeichnung „Die Braut“ (1893), wo die Abschließung der Bildwelt in sich selber durch eine riesenhafte Linienschlinge ausgedrückt wird, die um das, mit Brautschleier und Dornenkronengerank ineinander verwobene Paar des Kruzifixes und der Anbetenden herumgreift. Mit der Zeit aber dringt Thorn-Prikker zu einer immer reinblütigeren Vereinfachung vor, wird er in seiner Symbolik weniger absichtsvoll und erreicht so die herbe Getragenheit der großen Stimmführung, während die mit ihm strebenden C. W. Dysselhof (1866), R. N. Roland Holst, Cris Lebeau in ihren Fußbodenbelagen, Ofenschirmmustern, Plakatentwürfen und Paneelfüllungen die Möglichkeit der Linienführung nach der Seite der nur zahlenmäßigen Entsprechungen und des Figurengleichgewichts abwandeln und dergestalt schlechterdings im Modegebundenen des Kunstgewerbes befangen bleiben.

Für W. van Konijnenburg ist das Zusammengehen mit der Baukunst noch um einen Grad wesensgemäßer als für Thorn-Prikker, obwohl er weit weniger als dieser oder Jan Toorop Gelegenheit hatte, einen Raum auszugestalten und unmittelbar auf Mauerwand zu arbeiten. „Die malerische Schöpfung als Denkmal, in der Form des unabhängigen Gemäldes“ — lautet ein Satz von ihm — „soll stets im Verein mit der Baukunst zur Erscheinung kommen und durch diese umschlossen sein.“ Sein schöpferischer Trieb widersetzt sich aufs schärfste gegen alles nur Kunsthandwerkliche! „Die angewandte Kunst“, schreibt er, „kommt in sich selber und allein durch sich selber nicht zur Idee.“ Er verlangt eine solche Reinigung der künstlerischen Wirkungsabsicht, daß in dieser

nicht einmal die Leidenschaft der ästhetischen Genußbefriedigung mehr mitschwingt. „Das Kunstwerk ist weder schmerzlich noch freudevoll, weder liebend noch gebietend, weder leidenschaftlich noch zurückhaltend. Jede Bestimmtheit einer Erregung in der Vorstellung, als Ziel des Kunstwerks gefaßt, verdunkelt seinen höchsten Sinn. Das Kunstwerk gibt in seinem höchsten Sinn, in der Form der Monumentalität, keinerlei Ausdruck irgendeiner besonderen Gemütsstimmung. Das Gemütserregende bildet den Zufall, die Ungebundenheit gegenüber der Gebundenheit oder Einheit des inneren Wesens."

Zu so streng begrifflichen Forderungen hat sich van Konijnenburg nicht von der frühesten Stunde ab bekannt, sondern erst nachdem auch für ihn der malerische Licht- und Luftrealismus (Barbizon) zur niederschlagenden Enttäuschung geworden war und er, an Leonardo da Vinci und an Puvis de Chavannes sich aufrichtend, formtypisierende Stilbegriffe in sich aufgenommen hatte. Das Erstrebenswerte ist für ihn von da ab nicht mehr die sinnliche Naturtreue, sondern der Rhythmus, den er noch schärfer als Toorop und Thorn Prikker aus der Beziehung mit allem Natürlichen gelöst wissen will und am reinsten in mathematischen Verhältnissen und planimetrischen Linienlagerungen ausgebildet sieht. Der Maler, der trotz der tonigen Kraft im Grunde architektonisch empfundenen „Maasbrücken", behandelt nunmehr die Farbe lediglich als Füllmaterial zwischen Umrißlinien, die ihrerseits alles vermeiden, was ins Willkürlich-Gebrochene, in Spiel-Laune und ins freie Sichgehenlassen hinüberschweift. Die Linien versteifen sich zu den kürzesten Verbindungsbahnen zwischen den verschiedenen mathematischen Scheitelpunkten, die an einem Körper dessen einfachen und grundförmigen Innenbau bezeichnen. „Denn die regelmäßigen mathematischen Figuren und die davon abgeleiteten Formen", sagt van Konijnenburg „sind in allen Künsten die Grundlage der zufälligen Erscheinungen des Stoffs.... Ein Kunstwerk, das den Stoff nicht in der mathematischen Figur zur Verherrlichung desselben er-

scheinen läßt, ist ästhetisch unvollkommen, wird nicht zur ästhetischen Idee gelangen und keine Kunst werden."

Die mathematischen Figuren sind die Kräfte, die dem Kunstwerk selber nicht nur das tragende Gerüst liefern, sondern die darüber hinaus die Aufgabe haben, zwischen der Bildwelt und dem Einfühlungsverlangen des Bildbetrachters den Anschluß herzustellen. „Die mathematischen Figuren in ihrer innerlichen Verschiedenheit sollen der Verschiedenheit der Vorstellung entsprechen können, um sich so vollständig und innig als möglich mit der Vorstellung zu vereinigen." Wo ein Bild den Blick des Beschauers durch technischen Schmiß und üppigen Formenvortrag hätscheln und berauschen will, liegen Aftergebräuche vor. „In der Malkunst, im Gemälde soll die mathematische Figur deutlich und klar zur Aussprache gelangen und also nicht unter der Ausführung weggearbeitet werden. Im Gemälde ist ein naturalistischer Anschein eine Gefühllosigkeit gegenüber den zusammenstellenden Teilen, dem Stoff, der Farbe und der mathematischen Figur." Auch die Perspektive, sofern sie der naturalistischen Verdeutlichung im Bilde dienen soll, gehört ins Reich der Gauklerkniffe. „Die Perspektive in der Anschauung darf nicht so sehr als Annäherung an die Realität in die Kunst eingeführt werden, sondern als Darstellungsmittel der Verhältnisse und des Rhythmus, also als Teil der mathematischen Figur, und die Wiedergabe des Raums darf nicht in atmosphärischem Sinne bezweckt werden."

Van Konijnenburg hat seine Formeinsichten zu verschiedenen Malen auch schriftstellerisch vertreten und läßt z.B. in seinem Buche „Die ästhetische Idee" (s'Gravenhage 1916) darüber keinen Zweifel, daß er die darstellerische Umwertung, an der ihm liegt, in nicht minderem Grade auf den Menschen angewendet zu sehen wünscht. Wenn er schreibt: „Jede Sittlichkeit oder jeder Lebensglaube ist dem Leben feindlich und wird unsittlich, wenn sie, der Kunst nur teilweise oder gar nicht dienend, zu keiner ästhetischen Weisheit gelangen", so kann er die religiöse Leere der impressionistischen Lebenseinstellung,

an der er litt und die er überwand, nicht deutlicher brandmarken. Gegenüber dem bürgerlichen Leistungsstandard, mit dem sich gerade in Holland der Mensch brüstet, schreibt er: „Es ist nicht genügend, die Pflicht um der Pflicht willen lieb zu haben.“ Kunst und Leben, deren segensreiches Wechselverhältnis aus dem Gleichgewicht geraten war, ordnet er wieder zur sittlichen Zusammengehörigkeit mit dem Satze: „Die Kunst hat als ihren Daseinsgrund sittliche Vollkommenheit und Einheit, sowohl innerhalb des Individuums wie der Gemeinschaft.“ Und die Straffung des Menschen zu seiner vollen und hochgemuten und nicht bloß in den Teilerregungen des „Temperaments“ sich auslebenden Schöpferpflicht fordert er, ins Überpersönliche weisend, mit dem Satze: „Das aus Körper und Geist sich zusammenfügende Leben steht durch das Individuum nicht allein in Beziehung zu sich selber, sondern das Streben nach Vollendung des eigenen Wesens führt zur Harmonie auch mit dem das Individuum umringenden Leben, sowohl mit dem organischen wie mit dem anorganischen, sowohl kraft schauender Selbsteinkehr als kraft ewiger und hinausgreifender All-Liebe.“

DIE IDEALISTEN DER FARBE

Die Hingabe an das innere Gesicht und der allgemein-denkerische Zug, der mit dem Beginne des 20. Jahrhunderts bei den führenden Künstlern in Holland die Oberhand gewann, ließ die Beschäftigung mit der Landschaft, die für die Haager Schule und deren Nachfolger in ungezählten Meer-, Wolken-, Stadt- und Windmühlenansichten den fast ausschließlichen Darstellungsstoff abgegeben hatte, folgerichtigerweise zunächst in den Hintergrund treten. Die Abkehr von der Natur und die Auflehnung wider diejenige geistige Gestimmtheit, die gegenüber den Daseinsdingen eine rückhaltlose Unterwerfung empfahl, zeitigte mit der Besinnung auf die schöpferische Sendung des Menschen ein verstärktes Verlangen, ihn, den Menschen in seiner Gestalt und Miene auch für das bildnerische Gebiet wieder zur Hauptangelegenheit zu machen. Es verstand sich hierbei von selbst, daß die Maler nicht so sehr auf die körperliche und alltägliche Erscheinung der Menschenperson als auf jene verborgene Wesenheit ihr Auge richteten, die an einem jeden das eigentliche und höhere Ich ausmacht.

Diese geheime und unvergängliche Artung des Menschen aufzufinden und auszudrücken, hatten die Toorop, Thorn Prikker, van Konijnenburg verführt, sie dort, wo sie sich der Anfertigung von Bildnismalereien unterzogen, das Stoffliche rein als Thema zu verdünnen und zurückzuschieben, und durch die Linie, deren sie sich vorzugsweise als Schilderungsmittel bedienten, den Wärmegrad ihres Vortrags von vornherein verhaltener und kühler zu stimmen. In den Köpfen und in der Körperstellung ihrer Modelle das Allgemeingültige und Ideenhafte herausarbeitend, gelangte derart W. van Konijnenburg z. B. im Porträt des Dichters Boutens zur Erhabenheitswiedergabe des Sängertums schlechthin, Thorn Prikker z. B. in der Seitenansicht des Fräuleins A. J. (Sammlung Kröller im Haag) bei einem Mindestmaße mimischer Bewegung zu einem Höchstgrade seelischer Energiespiegelung, Jan Toorop z. B. im Bild-

nis des Senators Achelis, Bremen, mit dem Reichtum zeichnerischer Einzelfüllung zur Wirkung der nämlichen schlichten Geschlossenheit und Andacht, die aus seinen Apostelköpfen strömt und sich dort zum Teil aus deren biblischer Sinnesbedeutung erklärt. Keinen von diesen drei Malern lockt es, eine Zergliederungskunst zu treiben, die in der Seele das nur Zufällige und Zeitliche aufdeckt und es bei der Feststellung irgendeines herausgegriffenen Augenblickszustandes bewenden läßt, womit sie im schlagenden Gegensatze zu den öffentlich meist beliebten Porträtisten dieser Jahre stehen, den Jan Veth, Haverman, Isaac Israels, zu Lizzy Ansingh und Coba Ritsema, die, mit der Farbe arbeitend, ihre ganze Anstrengung just darein setzen, an einer Persönlichkeit das huschende, zerstückelnde Spiel wechselnder Stimmungen, Reizgefühle, Gedanken festzuhalten. Was diese zu geben vermögen, ist darum nur das Bild desjenigen Holländertums, welches mit dem Tage lebt, eine Reihe haushälterischer, gezähmter, bürgerlich-genügsamer Männer- und Frauennaturen, die keinen Zweifel an ihrer Wirklichkeit und an dem Besitz ihres Namens, ihres Kleides, ihres Standes, ihrer Achtbarkeit kennen. Lag es bei Haverman und J. Veth viel an der künstlerischen Trockenheit ihres Temperaments, wenn das geheime Menschentum Hollands bei ihnen keine großgehaltene Gestaltung fand, so stellte denen, die wie der jüngere Israels dem Impressionismus huldigten, eben dieses Malverfahren mit seinen, dem Personenbildnisse besonders ungünstigen Naturanpassungsabsichten sich noch obendrein in den Weg. Selbst Jan Toorop mußte in den Fällen, wo er ein Antlitz oder eine Brustfigur aus zerspleisenden Complementärfarben tupfend, spritzend, jagend hinstrich, die leidige Erfahrung machen, daß ein derartiges vom Maler gefordertes Sichveräußerlichen und Sichausliefern an die Vielfalt all der vergleitenden Erregungen, die er wahrnimmt, im besten Umstande zur Erziehung einer sprechenden Ähnlichkeit verhalf, nicht aber eine Menschenfigur in den Bereich ihres eigenen und weihehaften Überwesens emporzuheben vermochte. (Vgl.

die Bildnisse des Oranjefreistaatspräsidenten Stijn und seines Sekretärs Hendrik Müller.)

Immerhin war es die Farbe, die es erlauben sollte, Gemälde von Mitlebenden oder nach Aktmodellen in einer Mächtigkeit zu schaffen, die nicht nur in der Art der zeichnerischen Heroisierungen von W. van Konijnenburg und Thorn Prikker den Verstand befriedigte, sondern die, von den Wandlungen des Bluts und der Leidenschaften gespeist, den Menschen in seiner Ganzheit mit seinen lauteren und unlauteren Trieben, mit seinen zerstörenden und segnenden Seelenerbschaften versinnbildlichte. Diese Farbe, welche nicht das naturalistische Flaschengrün und Tuchbraun und Schneegrau der Haager Außenweltmaler sein konnte, hatte van Gogh gefunden, eine nicht mehr als bloßes Verdeutlichungsmittel oder als Schmuckzutat dienende, sondern eine in sich selber Wert und Ausdruckgewalt besitzende, unendlich gemütsaufwühlende Farbe, mit der Vincent van Gogh seinerseits als erster das große Porträt und die große Figurenszene wieder ertrachtet und vorweg entworfen hatte.

Diese an der Grenze der Verzückung geborene Farbe, welche das Aussehen der Erscheinungen nicht in Ruhe läßt, sondern es entformt, dramatisiert, mit menschlicher Einbildungskraft ladet, hat in Holland nach dem Vorbilde van Goghs vor allem den Landschaften- und Stillebenmaler Floris Verster auf die Dauer eines gewissen Arbeitsabschnittes zur Nacheiferung angespornt, ohne daß dieser indessen von einer gleichen Verwegenheit der innerlichen Schauensgabe wie van Gogh besessen wäre. Trotz ihres buntglühenden Aufruhrs bergen seine Tafeln eine allzeit wache, puritanische Besorgtheit um das Ziemliche und Wohlgesetzte, die Verster späterhin endgültig veranlaßt, sich mit altväterlicher Schönschreibekunst auf die Schilderung rätsellos vorhandener Kleingegenstände (Tonkrüge mit fensterspiegelnden Bauchungen, Blumenstengel in schlanken zerbrechlichen Vasen, Einmachgläser voll Früchten und schimmernden Säften usw.) zu verlegen.

Die echte und abenteuerliche Farbeninbrunst findet sich dafür bei J. J. Isaacson, einem völlig abseits schaffenden Zeitgenossen Vincent van Goghs, für den offenkundigerweise Geräte, Pflanzen, Landschaftsausblicke, Wetterbeleuchtungen in sich selber keine Anziehungskraft besitzen, sondern ihn nur insofern zur Darstellung reizen, als eine menschliche Einzelfigur oder eine szenische Gruppe dadurch ihre Einrahmung, ihren abhebenden Hintergrund erhält. Am Ausgange des 19. Jahrhunderts den symbolistischen Bestrebungen der libre esthétique nahestehend, malte er unendlich duftige Heraufbeschwörungen von Vorgängen aus dem alten Testamente, wo die ferne Legende keineswegs ins Holländische umgestempelt ward, sondern wo die unwirkliche, verwunschene Buntheit und die südländische Haltung der in Schleier und Burnus eingehüllten Männer- und Frauengestalten, Eindrücke wiedergab, die J. J. Isaacson auf mehreren, nach Ägypten unternommenen Reisen empfangen hatte. Schon damals atmen die Tönungen bei ihm eine weit zauberischere Leuchtkaft aus, als bei dem anderer Morgenlandfahrer, seinem Altersgenossen M. E. Bauer, der freilich mehr jener rein gegenständlichen Reize wegen gen Osten zog, die er sich in Konstantinopel, Palästina, Indien für seinen daheim unbefriedigten Gesichtssinn versprechen durfte. Bei J. J. Isaacson hingegen steckte hinter diesen Besuchen des Orients und hinter der Wahl seiner uneuropäischen Bildeinkleidungen ein Zwang, der geistiges Schicksal war und den ganzen Menschen anging, die Sucht seiner Seele nämlich, den örtlichen Anschluß an ihre Blutsheimat herzustellen, und durch die Jahrhunderte zurückeilend, Frieden in der tiefen Denkeinheit der Rassegenossen zu finden. Diese Versenkung in uralte jüdische Bewußtseinszustände führte den Maler von 1910 ab zur Schaffung einer Reihe von Erzväter- und Prophetenbildnissen, die den überaus kritisch arbeitenden, sich Zeit lassenden, nie von Nervengehetztheit behelligten Künstler im Vollbesitze seines Könnens zeigen. Was er gibt, sind Idealfiguren, in denen sich die Empfindungsrichtung eines ganzen Volks mit aller verzehren-

den Glut des Bekennens ausspricht und wo die malerische Leistung aufsteigt in den Endzweck einer sittlich-philosophischen Läuterung. In der Tat geht es für J. J. Isaacson beim Malen nicht lediglich um die Ausübung des Handwerks sondern um einen inwendigen Entfaltungsprozeß, über den er sich einmal folgendermaßen ausgelassen hat: „Im Falle, daß alle meine Werke verloren gingen, würde mich das doch nicht unglücklich machen; denn die Werke, die ich schuf, schufen auch mich. Ich bin mehr, als ich damals war, da ich diese Werke noch nicht gemacht hatte. Und dieses mein Ich bleibt. Der in der Zeit entwickelte Geist meines Selbst ist mehr wert denn die Werke, obschon ich ohne die Werke nicht hätte sein können, was ich bin." Schon damit kennzeichnet er, daß für ihn, der die Paste nicht fix und fertig in Tuben aus der Fabrik bezieht sondern sie mit alter Malergewissenhaftigkeit sich eigenhändig herstellt, daß die Farben je und je auf das engste an gewisse Denkübereinstimmungen angeschlossen sind, was denn in ihrem stofflichen Anblicke unmittelbar zur Geltung kommt: Dieses Gelb, Grün und Gold, daraus z.B. das Gemälde „Sonnenuntergang" zusammengesetzt ist, gipfelt sich zum Rausche eines unerhörten, schier bengalischen Glanzergusses, der in seiner Bewußthaftigkeit um so kühner wirkt, wenn man erwägt, daß J. J. Isaacson diese Klangsteigerungen auch optisch aus unscheinbarsten Mustervorlagen, wie dem Stengelbraun vertrockneten Heidekrauts oder dem Blaugrau ausgebrannter Ofenschlackenstücke abzulesen und zu verdichten pflegt.

Eine artähnliche Überbietung der natürlichen Farbenskala weisen die Arbeiten der Malerin Agathe Wegerif-Gravestein auf, die 1913 zu Paris im Ausstellungssaale der Unabhängigen mit einer lebensgroßen Frauenfigur „Anima mystica" starkes Aufsehen erregte, sich jedoch späterhin ausschließlich der Herstellung wachsgemalter Batikstoffe widmete, auf denen im schillernden Geäder der Grundierung und in den Kühnheiten der unherkömmlichen Mustereinzeichnungen sich ihre Lust an fremdartiger, vielstimmig strudelnder Farbenmusik be-

rauschend auslebt. Es ist kein Wunder, daß vom Prunk solcher Türvorhänge und Sofaüberwürfe ein Genußsucher wie Gabriele d'Annunzio derart gefangen genommen wurde, daß er in seinem Romane „Forse che si, forse che no" das Zimmer der Simonetta mit diesen holländischen Batik-Wandbespannungen ausstattete und schrieb, daß sie mit ihren Streifungen und zarten Gescheckt- heiten, ihrem Blau- und Goldgeglimmer an das Wechselspiel bunter Marmorplatten erinnerten.

Zärtlich und spielerisch und insofern gleichfalls in die Wirkungsweise einer rein dekorativen Malkunst hinüberklingend, ist die Farbe bei Jean Verhoeven, der sich seit langem in Paris ansässig machte und dort gelernt hat, den Geboten eines gepflegten und leichthin überfeinerten Geschmacks seine, ursprünglich aller engen Anfesselung feindliche Begabung immer vollkommener anzupassen. Wie eingeschmolzen in einen flach aufgetragenen edlen Emailleüberguß haften auf seinen Leinewänden in allerzartesten Mischungen blassen Blaues, blassen Gelbs, blassen Rosas Träume von Blumensträußen, vor denen die Frage belanglos wird, welcherlei besondere Blüten als Vorlage gedient haben oder vom Maler gemeint sein könnten, Schemen von Fabelfischen, die groß und wie aus Glas in der unwirklichen Welle vor unwirklichen Bodenspiegelungen dahinziehen, Tänzerinnenleiber, die sich zum Fries verbinden und wie nach dem Takte einer weihevollen apollinischen Musik leicht und glücklich dahinschwingen.

Noch rauschendere Feste feiert dieser, sich rein im farbigen Mittel bekundende und auslebende Phantasieüberschwang bei Kees van Dongen, der wie Jean Verhoeven in Paris sein Leben zubringt und sich dort, nicht durchaus zum Heile seines reichen Könnens, zu einem der mit Aufträgen am meist bedachten Porträtisten der Lebewelt und des begüterten Bürgertums aufgeschwungen hat. Die Farbe, die er in seinen Frühwerken nach impressionistischer Gepflogenheit in dicken Wülsten unmittelbar aus der Tube auf die Leinewand preßte, zeigt später, nachdem er mit Matisse in Berührung gekommen

war, eine Rückkehr zur breiten, glätter verteilenden Pinselführung und das Streben nach einem Zusammenschluß zu großen, grellen Werteinheiten. Seine Freude an der Farbe, die er in vielen Fällen unvermengt aufstreicht, ist eine so schwelgerische und allbeherrschende, daß ihn schon dieser so ganz urtümliche Grund bestimmt, seine Bilder nicht vom Objekt sondern vom Darstellungsmittel her zu entwickeln. Ob er zigeunerische Berufsmodelle oder Damen aus hohen Kreisen im Putze ihrer edelsteinberieselten Abendgewänder malt, ob Nacktfiguren oder Szenen aus der Zirkusmanege und von der Tingeltangelbühne, allezeit vereinigt sich bei ihm dies beides zu einer einzigen sieghaften Vortragsgebärde: das wilde Ungestüm seines malerischen Schauens und die psychische Äußerungsgewalt, welche im Aggregatzustande der Farbe selber fortwirkt. Obwohl van Dongen aufs nachdrücklichste alle hellen Färbungen bevorzugt und die meisten seiner Bilder dementsprechend in den Strahlenerguß unbewölkter Sonnenhimmel oder gleißender Glühkörperelektrizität getaucht sind, gelangt doch bei ihm das Licht niemals zu jener vollkommenen atmosphärischen Vorherrschaft, durch die auf den Gemälden der Luministen die Gegenstände angetastet und schließlich aufgezehrt werden. Das Licht bedeutet bei van Dongen noch eine mehr gedichtete als treulich der Natur abgelauschte Tatsache; wodurch es ihm denn möglich wird, seine Vision entgegen dem Brauche der reinen Impressionisten so lange und so stetig festzuhalten, bis deren Erscheinungsgegenwart unbedingt gesichert ist. Ebensowenig kehrt sich van Dongen an die landläufige Verwendung der Perspektive: häufig genug faßt er zwar die Profile seiner Figuren und deren Gliedmaßen in abgrenzende, betonende Umrißlinien ein oder streicht, damit sich die Gestalten kräftiger nach vorn heben, als Hintergrund eine robuste Gegensatzfarbe auf, aber derlei Kunstgriffe sollen nicht etwa zur Erhöhung einer irgendwie bezweckten Lebensähnlichkeit beitragen sondern verfolgen lediglich das ästhetische, eben nur für den Bereich des Bildes

gültige Ziel, den Schwung der malerischen Schöpfung, ihr Brio und ihre Pracht mächtiger zu machen.

Die inbrünstige Phantastik dieser Farbe, die nicht so sehr Wahrnehmungen beurkunden als einfach prunken, frohlocken, huldigen will, hat zum Ergebnisse, daß um die Porträts und um die Gruppenbilder van Dongens trotz mancherlei noch anwesender und noch mitsprechender Spuren einer impressionistischen Naturumklammerung der Atem einer derart unbekümmerten Gestalterlaune weht, daß sie alle, diese geschminkten Tänzerinnen, Freudenmädchen, Gesellschaftsschönen, die van Dongen malte, kaum in der bürgerlichen Wirklichkeit heimisch zu sein scheinen. Die Enge des Nur-Persönlichen öffnet sich und gibt den Blick auf ein allgemeines Schicksal, eine durchgehende dunkle Beispielhaftigkeit frei, die auch bis dahin dringt, wo van Dongen sich mit Wollust der Schilderung unfruchtbarer Verirrungen und Verderbtheiten ergibt: den Blick auf die unheimliche Geschlechtsmacht und auf die Gattungsgebundenheit des Weibes. Mit einer Offenmütigkeit, die es verschuldete, daß sich in seiner Heimat nur wenige Gemälde von ihm vorfinden — dieweil es in der begüterten holländischen Gesellschaft anstößig ist, Werke dieses heidnischen Lobsingers der Liebe und des Fleisches in seinen Zimmern hängen zu haben — setzt van Dongen gegen die Daseinshaltung des gezähmten verhäuslichten Individuums das fast barbarische gesteigerte Bild einer Lebens- und Vergnügungsgier, deren aufpeitschender Taumel das Ich all seiner sittlichen Vorwände, seiner Rasse, seiner Religion, seiner Staatszugehörigkeit entkleidet und es als tierverwandten, einfach sich verflammenden Triebträger übrig läßt. Dabei schildert van Dongen den Sturm der Lüste und Schamlosigkeit, die Schwüle und die Stufenleiter der Reize nicht eigentlich an der Hand von äußeren Vorgängen und genau faßbaren Körpergebärden, sondern er entblößt die Rauschmöglichkeiten, die sich in der Frau vereinigen und an die sie angekettet ist, mehr als eine vorgestellte, eine beinahe zeitenlose Verlockung.

Von einer ähnlich hellgestimmten Palette und Kees van Dongen auch verwandt durch das ausschließliche Eingestelltsein auf das Weib und ihren Körper ist der Amsterdamer Jan Sluiters. Zwar pulst sein Blut nicht so südlich und der Ausdruck seines Gelüstes gibt sich bei ihm weniger dramatisch als bei Kees van Dongen, der mit Vorliebe den schwarzäugigen, herausfordernden, in den Hüften, den Brüsten ausgiebig betonten Schlag des dämonischen Weibchens malt, jedoch zeigen seine Frauenakte, denen er wohl alle Fülle und Üppigkeit des Muskels beläßt, die er aber hinsichtlich ihrer anatomischen Bauart mehr ins Schmale und Lange streckt und deren Augen in einem sanften, hinträumenden Blau blicken, jenes gleiche Bestreben an, das Eigenpersönliche der Frau aufzuheben und es einsinken zu lassen in die allgemeinere Sinnfälligkeit ihrer geschlechtlichen Gattungsbestimmung. Auch er führt darum die Frau meistens beschäftigungslos vor, sie lediglich in ihrem Sein, ihrer Nacktheit darstellend und höchstens einem müßigen Haaraufstecken vorm Spiegel, einer müßigen Buchlektüre auf dem Diwan, also einem Tun hingegeben, das sie aus ihrem pflanzenhaften Triebwesen nicht herausrückt. Die Bilderscheinung reißt sich hierbei von der Natur nicht völlig los. Jan Sluiters sorgt vielmehr, daß die Modellierung seiner Frauenleiber mit den physiologischen Wuchsregeln in getreuem Einklang bleibt, aber durch das Besondere ihrer Farbe hebt sich zuletzt die Wirkung dieser schmächtig-feisten, aus grauen kymmerischen Meerwellen entstiegenen, rosig schimmernden Venusfiguren auch bei ihm ins Wunder der schönen Phantasieeingebung.

Sluiters, der von Breitner herkommt, und von dessen luministischen Anfangsversuchen einige in holländischen Sammlungen aufbewahrte schulgerecht pointillierte Ansichten von Bauernhöfen, Schneelandschaften, Gartengründickichten Zeugnis ablegen, hat wie Kees van Dongen den Mut zur rückhaltlosen Farbenschwelgerei erst gefunden, nachdem er mit lateinischer Benervtheit, an erster Stelle mit der Malerei Gau-

guins, in Berührung gekommen war. Sein mehrjähriger Studienaufenthalt in Paris, hernach die ihm durch die Verleihung des Rompreises ermöglichte Bereisung Italiens bestimmten ihn, sich von der haargenauen Nachahmung der Gegenstände mehr und mehr zu entfernen und sich eine Farbenskala zu schaffen, so heftig und so rauschhaft, wie sie unterm nordischen Himmel von Natur wegen nicht zu vermuten ist. Nun wagt er jene gellen und der kalvinistisch eingezogenen Gemütsstimmung seiner Heimat schier ins Gesicht schlagenden Klangkühnheiten wie auf dem Porträt des Sammlers Willem Beffie, wo er selbst vor Mißtönen nicht zurückschreckt, diese vielmehr absichtlich anbringt, um den Pomp, die sinnliche Aufreizung des Ganzen zu steigern. Nun entstehen jene tobenden, förmlich um sich fuchtelnden Blumensträuße, die von tropischen Säften zu strotzen scheinen und das anblickende Auge nicht mit Stille sondern mit Hitze und mit Erregung anfüllen. Und es entsteht jene Reihe prachtvoller und verlockender Geschöpfe, um deren runde, glänzend gemalte Arme und Schenkel das Verlangen und die Wollust streicheln, deren Augen keine Schwermut und keine Daseinsangst kennen und deren Grazie sie aus dem irdischen Alltage in die Welt unerfüllbarer Wünsche rückt. Nicht immer, wohl aber in den besten Stücken, sind bei Jean Sluiters Sinnlichkeit und Anbetung derart ineinandergeschmolzen, daß die Brunst sich verklärt und statt zu knebeln, Frohlocken und Beseeligung auslöst.

Weniger auf eine einzige Wesensformel ist die Frauengestalt gestimmt, welche der Bildhauer J. Raedecker in Stein sowohl als auf der Leinwand und auf dem Zeichenpapier abwandelt. Das um den Mund spielende, feine und weiche Lächeln dieser Wesen entschleiert eine Lüsternheit, welche der Gefahr und dem Unmöglichen nachsinnt und welche die Einfalt ihrer breiten Backenknochen, ihrer mächtigen rätsellosen Stirnwölbung, des weit ausladenden zum Gebären bestimmten Beckens Lügen zu strafen scheint. Ihre Geschlechtlichkeit spielt hinüber ins Geschlechtslose. Über dem Zauber ihres Schoßes tronen

sie selber halb spöttelnd, halb leiderfüllt, zugleich voller Abwehr und ungesättigt.

Louis Saalborn bezeigt als Maler dasselbe verblüffend gewandte und sichere Vermögen wie auf seinen Radierungen und Schabkunstblättern. Die Mädchenköpfe und Aktansichten, die er gibt, halten sich mit Vorsatz an der Oberfläche und lassen vom inneren Wesen der Frau fast verächtlich nur ihre seelische Öde, ihre Unfähigkeit zum vertiefenden Erlebnisse sichtbar werden.

Bei Matheus Lau, Jaap Weyand, H. F. ten Holt, die ihrer sachlichen und persönlichen Verbundenheit wegen zueinander gehören, hält die Klangbewegung der Farbe, die bei van Dongen und Sluiters alles in allem nach Helle und Leichtigkeit strebt, sich hingezogen zu dunkleren schwereren Tonlagen und gewinnt damit eine entsprechend feierlichere, gedrungenere Beredsamkeit. Zugleich schwindet hier aus dem Farbmittel das Schmeidige und Fließende; die Paste verdickt sich, fließt zäh und hier und da harzig. Der Auftrag häuft Farbschicht über Farbschicht, der Schein blühender Sinnlichkeit vergleitet, desto entschiedener tritt der gedankliche Schaffenseinschlag hervor. Es ist der Zeitstil und das Verfahren eines Eugen Delacroix, woran dieser vorsätzliche Ernst und diese schier romantische Abdämpfung aller unbefangenen Buntheit denken läßt, wie denn Lau, Weyand, ten Holt sich auch insofern von jenem beeinflußt zeigen, als die großgefühlte und überwirklich angelegte Farbenkomposition für sie als die bildnerische Höchstleistung gilt. Hierdurch stehen sie deutlich abgehoben von den übrigen holländischen Modernen, die der Aufgabe des an Form und Inhalt reich belebten, monumental aufgebauten Gruppenbilds geflissentlich aus dem Wege gehen. Und auch dieses verleiht ihnen ein besonderes Gepräge, daß sie, zumindest bis in die Anfangsjahre des Kriegs, unter allen Darstellungsthemen solche von religiöser Herkunft bevorzugten und somit die Abkehr ihrer Kunst von der Naturnachahmung schon durch die Stoffwahl unterstrichen.

Der düsteren Dramatik ihrer Farbengebung antwortet im Formenaufriß des Bildes eine um so eindrücklichere Ruhe und Unerschütterlichkeit. Das Gefüge der senk- und wagerechten Raumstützen erzeugt eine beinahe skulptural anmutende Standfestigkeit und nimmt dem Vortrage damit von seiten des Bauprinzipes selber die Möglichkeit, sich rein impressionistisch auszuleben. Das andere Gegengewicht wird in diesen Werken, die gelegentlich von halbwegs kubistischen Lösungsversuchen durchsetzt sind, durch die innewohnende Ideenspannung gebildet; kraft dieser entsteht eine Ordnung geistiger Art, die auch dort den Kunstbezirk vor dem Einbruche nur augenblicklicher Erregungen sichert, wo von Haus aus minder erhabene Themen (Matheus Lau: „Das weiße Pferd") zur Behandlung stehen. Auf den Tafeln mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte (M. Lau: „Christus und die Jünger in Emmaus"; J. Weyand: „Die Grablegung Christi"; H. F. ten Holt: Entwurf zur „Rückkehr des verlorenen Sohns") wirkt die Begrifflichkeit des Geschauten naturgemäß am stärksten. In den Verrichtungen und Körperhaltungen derjenigen, von denen das Gemälde handelt, spricht sich keinerlei irdische Zweckbestimmung aus; das Geschehen ist im voraus durch die Legende verständlich; der Schnitt und das Augenspiel der Gesichter darf groß und zeitenthoben bleiben. Die Macht der Empfindungen trachtet sich so weit aufzuschließen, daß der Mensch, über sein geschlechtliches und soziales Schicksal hinauswachsend, einfach durch seine Figur den heldischen Sinn seines Erdenwandels zu bekunden vermag.

Noch gründlicher als diese drei, die sich in der letzten Zeit teilweise wieder der Porträt- oder der Landschaftsmalerei zugewendet haben, geht den sinnlichen Bestandteilen in der Farbe Charley Toroop zuleibe. Ihre Töne bewegen sich ständig um stumpfe und abgeblendete, erdiges Rotbraun und tiefes Blau bevorzugende Ausdrucksstärken. Der heitere Paradiesglanz der Kees van Dongen und Jan Sluiters hat sich bei ihr in das äußerste Gegenteil gekehrt; statt lachender, begehrlicher Ge-

schlechtshingabe waltet Grübelei und Fleischesabtötung. Wohl begann sie ursprünglich mit einer helleren und festlicher gestimmten Palette. Die nach einer Dichtung von Ch. Baudelaire gemalte lebensgroße Komposition „La mort des amants" weist umfängliche, von stilisierenden Kurven eingefaßte Farbflächen in lichtem Orange und Zitronengelb auf, welche die Gewänder der beiden, halb in Zeugungsinbrunst, halb in Sterbensschauer sich umschlingenden Liebesleute bezeichnen. Hernach setzte eine Epoche ein, wo die Künstlerin hauptsächlich mit der Tuschfeder arbeitete und wo sie ihre, vom Vater ererbte, musikalisch schweifende Traumbeanlagung in eine krause Ornamentik von Linien, Larvengesichtern, schreckhaften Geheimsymbolen übersetzte, die sie nachdrücklicher als vorher auch technisch unter dem Einfluß Jan Toorops stehend zeigt. Erst hierauf erfolgte der Ruck zur eigenen Klärung, der Ruck zugleich zu dem Vorsatze, ihre Phantasiekraft bildnerisch indirekt und strenger-überprüft auswirken zu lassen. Die Farbe wird nun bewußt von der Idee her entwickelt, von der Idee her mit Eindringlichkeit und Bekenntniswärme begabt. Das Alldimensionale der Zeichnungen rückt zusammen und nähert sich einer würfelmäßigen Raumgestaltung. Ihr Gefühl, welches ihr im Anfange aus Gründen des Geschmacks nahelegte, nach Vereinfachungen der Form zu suchen, wirkt und erreicht jetzt dasselbe aus sittlichen Erwägungen. So unterdrückt auch sie an den Erscheinungen die Fülle des Zufalls und der Beiläufigkeit, keineswegs aber um dafür an den Frauen die ihr zum Modell dienen, etwa den einen Allgemeinzug ihrer Geschlechtshörigkeit herauszuarbeiten. Obwohl ihr der nach Entfesselung begehrliche, einseitige Evatyp nicht fremd ist, wie das rätselschwere Nacktbild der „Innocentia" oder das Gemälde der über der Brust entblösten südländischen Schönen mit dem Palmbaum lehrt, wird bei ihr der Gedanke an die sinnliche Verschmelzung, wenn schon nicht als etwas Unreines, so doch als eine Unzulänglichkeit empfunden; worüber ja die erwähnte frühe Tafel des Pierrot-bleichen, krampfig ihre grellroten

Lippen aufeinander pressenden Liebespaares bereits Aufschluß gibt. Mehr als ihre männlichen Berufsgenossen neigt diese Frau zu einem faustischen Schwer- und Tiefnehmen des Erosproblems, wie denn bemerkbarerweise ihre Frauenfiguren umgekehrt wie bei van Dongen und Sluiters durchweg mit weit aufgerissenen hellseherischen oder dringend fragenden Augen in die Welt starren. Sie hält sich darum an den anderen, engelhafteren Grundzug des Weibs, an ihren Beruf als Mutter und als Schwester, als Ruhe- und als Trostbringerin und liebt es, in heißer sozialer Ergriffenheit ihre Vorbilder unter den versorgten, abgearbeiteten Frauen der niederen Volksschichten zu suchen. Sie hat Familienbilder gemalt, wo die ängstliche Frage: Woher kommen wir, wer sind wir, wohin gehen wir? im Armutskreise der um den Tisch Versammelten zwar nicht verstummt ist, wo jedoch dank der Mutter, die in der Mitte sitzend das Jüngstgeborene betreuend auf dem Schoße hält und in alle Glieder der Familie einen warmen Strom tiefen Verbundenheitsgefühls aussendet, die metaphysische Angst sich zu einer hoffenden Jenseitsandacht beschwichtigt hat.

Den Arbeiten von Else Berg entsteigt insofern eine noch eindringlichere Stimmung von sehnsüchtiger, leise ins Katholiche hinüberspielender Glaubensversonnenheit, als diese in den Frauenfiguren, die sie malt und zu denen sie die Urbilder gleichfalls in der Welt der Mühseligen und Beladenen findet, all die Andeutungen zurücktreten läßt, welche die Frau in der Haltung des beruflichen und sozialen Mitkämpfenmüssens zeigen, und daß sie statt dessen hinter den Falten des Grams und der Beklemmung, die auch bei ihr der Miene des Weibes eingegraben sind, allein die Sorge um die letzte überzeitliche Not der weiblichen Sendung, die Sorge um Geburt und Mutterschaft fühlbar zu machen trachtet. Es entsteht das Madonnenbild ohne jede Beitat kirchlicher Abzeichen, mit denen eine frühere Zeit die Göttlichkeit des Mutteramtes handgreiflich betonte. Was hier die beiden, Mutter und Kind, heilig umhegt und sie so fest aneinanderbindet, daß keines sich ab-

zulösen und frei zu schweben vermag, das ist das unsägliche Staunen ihrer Seelen vor der Unbegreiflichkeit des Erschaffenseins. Auch dort, wo der Kopf eines Säuglings einzeln als Darstellungsgegenstand dient, scheint dieses kleine Lebewesen gewissermaßen noch im Vorwirklichen zu weilen und unter der Hülle seiner Kissen und Decken gleichsam wie von der schützenden, abtrennenden Haut des Mutterleibs umschlossen zu sein. Der Dämmerglast einer noch schlummernden, gerade erst keimenden Leibhaftigkeit umwittert sogar die Landschafts- und Blumenstücke dieser Künstlerin, die ehedem meinte, den höchsten Grad der Glaubwürdigkeit vermittels der luministischen Malart erreichen zu können, bis sie allgemach gleich anderen entdeckte, daß in der nichtgebrochenen und in der nicht strichelnd abgesetzten Farbe sich weit ahnungsvollere, verhaltenere Aussagemöglichkeiten verbergen. Von den dekorativen Bestrebungen des Anfangs gelangt sie auf diese Weise zu einer beständig zunehmenden farbigen Verinnerlichung, die nicht minder spürbar ihren graphischen Arbeiten (Tuschzeichnungen, Holzschnitten) zugute gekommen ist.

Kasper Niehaus gelangt für sich zur Überwindung des Licht- und Atmosphärengemäldes dadurch, daß er mit der Genauigkeit eines Silhouettenschneiders vor allem die Umrißkurve an den Erscheinungen festlegt und nicht davor zurückschreckt, seine Figuren in ihrer zeichnerischen Gesamthaltung herb sachlich und selbst ein wenig starr erscheinen zu lassen. Da er zumeist auf Hartholz also auf einen Untergrund malt, der die Farbe so gut wie gar nicht aufsaugt, den Farbenauftrag mithin auch nachträglich nicht schwingender, nicht weicher stimmt, entsteht trotz der Glätte und Flächigkeit der Tönung eine fast bildhauerische Raumstrenge; diese gilt der äußeren Form, greift aber nicht eigentlich in den seelischen Zustand der Personen über, welche Niehaus malt. In denen neigt alles zur Hingabe an das Raumlose, an die flatternde uneingeengte Gefühlsschwebe, womit sie die geheimere Wesensanlage ihres Verfertigers widerspiegeln, der im Werke seine eigene schwei-

fende Nervenunrast und Wissensbegierde zur Ruhe zu bringen trachtet. Die Sorgsamkeit der Ausarbeitung macht ihn zu einem entfernten Verwandten Salomon Meyers, der wenigstens der Merkwürdigkeit halber zu erwähnen ist und bei dem die Volkstümlichkeit der Sehweise und der Flächenfüllung einer natürlichen, irgendwie an den Zöllner Rousseau gemahnenden Empfindungseinfalt entspricht. Von seinen ehemaligen Berufe als Diamantschneider her besitzt Salomon Meyer einen Blick für kleinste, unscheinbarste Reize. Die Behutsamkeit der Hand verleiht seinen Radierungen und Ölbildern, auf denen die, wie durch einen Spiegel aufgenommenen Häuserfronten und Straßendurchblicke unabsichtlich auch das kantig-kubische Grundgefüge in den Körpern durchschimmern lassen, etwas von der Spröde und der Durchsichtigkeit lange und mühsam zurechtgeschliffener Kristallgebilde. In diese tagesklare Unbefangenheit flüchtet K. Niehaus gewissermaßen bewußt; das Schlichte und Idyllische seiner Stilrichtung dient ihm als Selbstschutz und als ein Hilfsmittel, um sich zugleich auch nach außen hin sichern und jenen Bedrohungen die Stirne bieten zu können, die als wirre Vielfalt gedanklicher Standpunkte, als Triebablenkungen und als fremdartige Erkenntnisgenüsse unablässig wider die Wachstumstätigkeit des Ichs andringen.

Umgekehrt suchen Laurens van Kuik und der jüngstverstorbene Bernard Toon Gits im Wege des künstlerischen Schaffens die Flut des Allgestaltigen geradezu an sich heranzuziehen und sich von dieser bis zur Unkenntlichkeit überströmen zu lassen. Nicht nur, daß sie es verschmähen, sich malerisch an die Formen der umgebenden Wirklichkeit anzuklammern. Der Blick ist überhaupt nicht mehr nach außen gerichtet. Er gräbt sich einwärts ins Fabelreich der rein geistigen Erfahrungen, um eben dort, an der verborgensten Stelle sich mit Welt, mit Bewegung und mit Erlebnis zu sättigen. Dabei wird der Schauende unvermerkt selber zu dem, was er anschaut; die Trennungsschwelle von Bewußt

und Unbewußt birst in Stücke; ein einziger Empfindungswirbel verbindet den wachenden und den träumenden Menschen, der sich wie hineingerissen in eine schauerliche Ursprungsoffenbarung vorkommt und eine Auswirkung zu besitzen vermeint, die bis in kosmische Fernen hinausgreift. Weil diese Erregung bilderlos ist und rein in die Tat eingetaucht steht, wird auch der künstlerische Niederschlag zu einem Bekenntnisse, das nicht mit Umschreibungen arbeitet; vielmehr soll es diejenige Handlung verkörpern, in der sich das universale Wesen nach außen hin unmittelbar entlädt. Die Verallgemeinerung, welcher darstellerisch diese Malerei nachgeht, betrifft nicht mehr das Nebenher der Geschlechtsartung, des gesellschaftlichen Standes, der Berufszugehörigkeit bei einem Menschen, sondern dessen unterbewußte und namenlose Jenseitigkeit. Bernard Toon Gits nennt darum seine Personenbildnisse „synthetisch-psychologische" Porträts, und Laurens van Kuik bezeichnet die Eingebungen, die sich ihm aus Geräusch-Geschwindigkeits-Entfernungsvorgängen aufdrängen, als „Transzendental-Realismus". Hier wie dort werden die Stimmen und Gegenstimmen der Geisterwelt durch Lichtspulen, astrale Spiegelungen, jähe Schemenerscheinungen vernehmlich zu machen gesucht, wobei die Ungeheuerlichkeit der gestellten Aufgabe es freilich bewirkt, daß die Bildgestaltung, ästhetisch genommen, in bloßen Ansätzen, in Gestammel und Unbeholfenheit stecken bleibt.

Weit weniger ist J. W. Havermans auf bestimmte, aus Theosophie und Okkultismus herfließende Vorstellungsformeln eingeschworen, so daß es diesem möglich wird, gewissermaßen unbefangener, eigenbürtiger zu bleiben und in noch rasenderem Tempo, mit noch bitterer Zerstörungslust sich dem inwendigen Aufruhr hinzugeben. Hier tönt die Seele sich einfach als Aufschrei hinaus; die Loslösung des menschlichen Ichs aus der Enge seiner zeitlichen Personalform und dann das Hinübergleiten desselben in die allhafte grenzenlose Verzückung geht nicht als ein mählicher und glückbegleiteter Seinswandel vor sich, sondern mit krampfiger Plötzlichkeit, unter

Geächz, Zähneklappern und tobsüchtigem Umsichschlagen. Wie es meist Figurenszenen geistiger Umnachtung, körperlichen Hungers, kriegerischer Metzeleien sind, die Havermans in Anlehnung an Verszeilen von Litaipo oder Rainer Maria Rilke und mit unbestimmten Beziehungen zur Kompositionsart Odilon Redons schildert, so bedeuten auch die Erschütterungen, welche die Seele ausficht, bei ihm Kampfhandlungen, Zusammenbrüche, Verblutungen, wobei kein anderer als die Seele selber der Täter und zugleich das Opfer ist. Und die Erlebtheit dieser Radierungen und dieser mit Farbe hier und da leicht gehöhten Kohlezeichnungen redet derart seherisch und eindringlich, daß sich in ihnen die Merkwürdigkeit des Sonderfalls ins Große ausweitet und sie wie die Geständnisse einer Verzweiflung erscheinen, die den Menschen von heute überhaupt erfaßt hat und ihn antreibt über Revolutionen, Kriege, gesellschaftliche Zertrümmerungen hinweg nach einem Wege zu suchen, der ihn aus dem tödlichen Gehege der Kultur hinaus und wieder zu sich selber zurückführt.

Erich Wichman ist dem Anschwall derartiger europäischer Gesamtgefühle insofern noch weit verhängnisvoller ausgesetzt, als seine ungemeine Belesenheit und seine geniale Beherrschung der verschiedensten Sprachen ihn mit allen geistigen Gärungen und Aufzuckungen des Erdteils ohne weiteres und ungesucht, gleichsam unterirdisch, in Verbindung bringt. Aber diese Angst vor der Wirklichkeit, die ihn durchrüttelt und die ihn das gesamte Formen- und Begriffserbe von sich werfen heißt, das die Kultur um den Menschen aufschichtete, führt ihn mit nichten den Weg zur Freiheit und zur lachenden Genesung; der ersehnte Übertritt in die Gestaltlosigkeit zerrüttet und vernichtet ihn vollends. Selbst dort, wo er sich unter den Zwang kunstgewerblicher Techniken stellt und Nippsachen in Bronze treibt, Emailleflüsse für Plakettenfüllungen mischt, silberne Dosendeckel mit Linieneinkerbungen verziert, kommen nur erste Ansätze, nur bildnerische Vermutungen zum Vorschein; die genaue Kenntnis der Handgriffe, die er

hundertfach als Maler, als Chemiker, als Kupferstecher, als Schabkünstler bezeigt, hilft ihm nicht, selber und als Mensch zu Halt, Zucht und stählender Härte zu gelangen. Seine Gemälde, auf denen er in Öl- oder Aquarellfarben außerordentliche Stimmungsfeinheiten erreicht, bieten sich im Endergebnisse als ein bloßes schillerndes Gewölk von inhaltlosen Tonübergängen dar. Im Falle daß er ein figürliches Thema anfaßt, erstehen gelegentlich im Zuge zweier, dreier Holzschnittkurven schier überwirkliche Treffsicherheiten, die einen Menschen in seinem innersten Charakterhang bloßlegen („Der Komödiant", der „Holländische Mäzenas"), aber die Willenshandlungen höhnender Schärfe und zürnender Ausfälligkeit zerfleischen Erich Wichman mehr als sein Opfer, verfolgen ihn, wecken neue Unrast, neue lähmende Verblendungen; meisthin zerfällt denn der karikierende Wille in ein einfaches Gelall leidvoll verzitternden Gekritzels. So zerläuft alles an diesen Hervorbringungen in Episoden und Augenblickswallungen, genau wie die eigene Ichheit dieses Künstlers, der von seinem Dämon nicht Bestand, sondern Vergängnis erbittet: „Laut rufe ich ihn an (immerhin mit einer gewissen scheuen Angst, daß er mich hören und erhören wird, verdoppelt um die scheue Angst, daß er mich nicht hören und erhören wird), mich nichts in meinem Leben sein noch besitzen zu lassen als Zeithusch und Zwischenspiel, kurz oder lang."

Halb sehnsüchtige Begier sich zu zeigen, halb namenlose Scheu vor der Enthüllung spiegeln die Aquarelle des hinter dem Decknamen Gerlwh sich verbergenden Künstlers wieder. Ihn erstickt die Maske, welche als Wucherung von Haut, Haar, Augengallert der Geist ewig mit sich schleppen muß; aber wenn er die Maske abreißen will, ist es, als hemme ihn daran eine letzte Scham, ein letztes Grauen. Eins seiner älteren Blätter zeigt die Umrisse einer Frauenbüste hinter einem Geflechte niederrieselnder Klexe, Rinnsale, zitternder Tuschekritzel. Auf Blättern der letzten Zeit wird die Erinnerung an die Wirklichkeitsfigur völlig preisgegeben. Farbenmischungen von fabel-

hafter Empfindungsfülle beschwören den Geist einer Landschaft („An der Maas", „Schneenacht") oder eines Menschen („Bildnis Fräulein M. F."), aus dem Stoffe herauszutreten, um seine Erscheinung zur selben Zeit in den Rausch und in die Artlosigkeit zurückzuwerfen.

Auch für Jakob Bendien besteht die Gefahr, daß sich ihm die Tiefe des Ichs zu weit öffnet und daß er von Schwindel gepackt, jählings hinab in das Nichts stürzt. Anfänglich sucht er die Beklommenheit vor den Daseinsrätseln noch figürlich auszudrücken; traumartige Aufnahmen von grinsenden Untieren, von nackten schlangenhaften Weibern mit geschwollenen Sonnenbäuchen entstehen, in denen sich Mythologie und Groteske, Glauben und Lästerung schauerlich durcheinander mischen; wenn nicht das Fleisch aus den Gesichtern überhaupt wegschwindet und lediglich ein von Nase, Mund und Auge gebildeter großer Blick übrig bleibt. Und dennoch zerschellt Bendien nicht in der Fülle der Seinslosigkeit. Auf die Frage: „Ist die Angst nicht das letzte?" stellt er sich die Gegenfrage: „Aber ist sie nicht dazu da, das rechte Leben zu bereiten?" So gelingt es ihm, aus seiner Angsterloschenheit wieder aufzutauchen und zwischen sich und das Leben, sei es auch mit zaghaftester Gebärde, einen Abstand zu setzen, der ihn feit und der es ihm ermöglicht, das Namenlose zu überschauen und als Bild von sich zu wälzen. Die Empfindungen übersetzen sich in die Form großer Linienkompositionen, die nicht das mindeste mit schönheitlichen Zwecken oder gewerblich-dekorativer Verwendbarkeit zu tun haben, sondern die, wie in Geheimschrift und nur für Eingeweihte leserlich, die eine tragische Schicksalsnot dieses Künstlers abwandeln, die Frage: Wie behaupte ich mich im Leben? Das Ich, das als solches aus dem Leben stammt und in das Leben hineingehört, sucht sich, ein infusorienhaftes Gebilde, auf diesen Kartonzeichnungen mühselig aus dem nach unten ziehenden wagerechten Schoße der Materie aufzurecken, gerade zu stellen. Dauer gegenüber den von innen und außen unentwegt an-

rollenden Stürmen zu gewinnen und sein einziges Gut, den menschlichen Gedanken, hinan, hinauf, hinaus zu senden, hoffend, daß dieser den Weg durch die Einsamkeit zur jenseitigen Heimat finden und von dort als Segen und Verklärung zurückkehren werde, um das Leben nunmehr zu deuten, zu läutern und zu besänftigen.

Die dramatische Spannung dieses ewigen Hin- und Widerströmens, das nicht als ein Nacheinander in der Zeit verläuft sondern seine Schritte und Stufen in jedem Augenblicke alleinheitlich entfaltet, hat A. C. van Rees-Dutilh auf einer Kreidezeichnung, „Der freie Geist", durch eine aus sich selber herausrollende, in sich selber heimkehrende Fächerspirale versinnbildlicht, die sich wie ein Stern, grell und mit Getöse hinein ins grenzenlose Nichts des Raums schnellt und zur gleichen Weile lautlos stille steht. Die Unergründlichkeit des Geistes, der dem Gefängnisse des einmaligen und zufälligen Ichs entsprang und das Bedürfnis von sich warf, in vorhandene Naturalformen, süchtig nach Verleiblichung, zu verschlüpfen, erschreckt nicht mehr. Neue Spiegelungsmöglichkeiten erstehen, die ihn vorm Unsichtbarwerden behüten, so sehr ihm seine Freiheit, sein Übermaß zugesichert bleibt. Kreisförmig und elliptisch dreht es sich um ihn mit hellen und mit dunklen Wesensbahnen, und seine artlose, schöpferische Fülle ist es, die mit Anziehung und Abstoßung für die Erhaltung des gesamten Gleichgewichts die Bürgschaft leistet.

Wo A. C. van Rees-Dutilh Farben verwendet — auf gestickten und wollgewirkten Wandteppichen — steht sie zwar nicht mit ihren einzelnen Mustern aber hinsichtlich der Vergeistigung des dekorativen Zwecks in der Nähe von A. van Zeegen, A. Vosmaer, Alb. A. Plasschaert, Janus de Winter, die alle vier ihr Seelenerlebnis in ein Konzert reinfarbiger Wert- und Gegenwertsignale auflösen, wobei ihnen die Entwirklichung, in der sie mit ihrem Ich schweben und der Verlust der Körpergestalt im Bilde nicht qualhaft, nicht verstörend zusetzt, sondern dieser Dämmerzustand ihnen gerade

die rechte Vorbedingung ist, sich reich und erlöst zu fühlen. Sie sträuben, sie stacheln sich nicht, liefern sich vielmehr einfach freien und weichen Willens den Urmächten aus; so, kraft ihrer Hingebung, machen sie sich unverletzlich. Die Schöpfung spielt sich hier gänzlich im letzten, vergleichslosen Innengehäuse des Bewußtseins ab; die erfindende, umwandelnde Kraft des Ichs übt sich am Träger des geistigen Werdevorgangs selber. Nur bei van Zeegen, dessen Ölmalereien (z. B. „Farbentraum") organisierten Wucherungen eines in allen Abstufungen des Regenbogens leuchtenden schimmelartigen Mauerausschlags gleichen, blicken von außen her in die künstlerische Eingebung gelegentlich Bruchstücke von Naturformen: Pilze, Fische, Algengewächse herein; überdies sprechen bei ihm noch gewisse aktuelle, dem Kunstgewerbe angenäherte Wirkungsabsichten mit. Auch Vosmaer, der seine mit Vorliebe auf Glas, hinter Glas und auf Metall angebrachten Malereien ausdrücklich „Amorph" nennt, überwindet in ihnen nicht völlig die Rücksichtnahme auf mögliche dekorative Nutzanwendungen; er gibt urtümliche und zugleich verfeinerte Arabeskenträume, die ihre Reize, nach der Art von Töpfereiglasuren, aus dem Gewusel ineinander laufender, schillernder, stechender Farbflüsse entwickeln. Alberic A. Plasschaerts Schaffen wurzelt zu tiefst in religiösen Erregungen und Leitgedanken. Den Namen eines Künstlers für sich ausdrücklich ablehnend, fühlt er sich wie ein stummes Werkzeug von einer fremden herrlichen Kraft gebraucht, und was er malt, ist entweder die engelhafte Stille und das Ruhen seines Wesens im Genusse dieser geistigen Empfängnis oder der Fluch der Gottlosigkeit, den er dann von sich weg auf die vorgestellten Verfehlungen Anderer verlegt (z. B. „Die verderbte Stadt Veere", „Das verpestete s'Gravenhage sich aus dem Schmerze neugebärend"). Das Reinheits- und Gleichgewichtsgefühl der Seele wird durch einen weißen Farbhintergrund versinnbildlicht, durch dessen schmeidige Paste es schwarz und ameisenhaft wie von japanischen Schriftzeichen hinwimmelt, während das bekehrerische Eifern

wider die Sünde und den Abfall von Gott fahlere Farben, zerrissenere, wüstere Linienrätsel zeitigt. Bei der Glasmalerin Anna Plasschaert und der Teppich- und Deckenknüpferin Willemien Testas blüht der Sinn der Farbenauswahl zwar unter der nämlichen religiösen Beziehungsvielfalt, aber der Geschmack der Frau greift ein und stimmt hier wie da den Gesamteindruck unbefangener, gebefreudiger; dadurch lassen beider Arbeiten für den Besucher die Möglichkeit eines auch weltlichen, rein am Material Genüge findenden Farbengenusses übrig. Janus de Winter steht aus angeborener Anlage und aus willentlicher Erlebnisgier wesentlich auf seiten einer diabolischen Daseinseinstellung. Das Ich des Menschen wird bei ihm zur Bühne namenloser Wollüste, Triebentartungen, Verzücktheiten, welche er, ein besessener Hexenmeister, als ein heißes Kreuz und Quer von Pfauenfedern, qualligen Saugarmen, aufgespreizten, gefächerten Blätterwedeln, als ein Getümmel von Pfeilen, Schnäbeln, Strahlungen raumlos, leiblos auf der Leinwand sich gatten, einander verschlingen und sich meucheln läßt. Die Bilder tragen Titel wie: „Beginnender Wille", „Zielbewußter Haß", „Wutausbruch", „Gelassenheitsstimmung". In der Mehrzahl sind sie in Tempera- oder mit Pastellfarben gemalt. Mit diesen Ausdrucksmitteln versteht es de Winter, indem er sich stilistisch an Kandinsky anlehnt, aus den Leuchtsäften der Verwesung, des Gifts, des Grauens und des Aberwitzes eine unbeschreibliche, phosphorisch schäumende Fieberglut hervorzuzaubern. Er hat die nämlichen Helligkeiten und schrillen Blau-Gelb-Rot-Akkorde wie J. J. Isaacson und Kees van Dongen zur Verfügung, aber was bei jenen der Ausdruck phantastischer Sinnlichkeitsfreude ist, das knistert und schwelt in seinem Falle als erstickte, stofflose Gehirnleidenschaft. Der Ideenrausch hat sich hier zu einem so zügellosen und alleinherrschenden gemacht, daß er die Fähigkeit zur künstlerischen Formung bis in ihren biologischen Kern hinein mitüberwältigt und mitzerbricht.

DIE IDEALISTEN DES RAUMS

Für die Maler der Haager Schule gehörte der Raum, den die Dinge formen, darin sie stehen und durch den sie sich bewegen, zur Zahl jener sonstigen Eigenschaften der umgebenden Wirklichkeit, die in die Welt des Gemäldes so unverfälscht als möglich hinüberzutragen ihr höchster Ehrgeiz war. Gelegentlich zwar schwärmten und fabulierten sie mit dem Raume, machten ihn auf ihren Seebildern zu riesengroßen Domkuppeln (H. W. Mesdag), auf ihren Ansichten von Scheuneneinfahrten und Kirchenschiffen zu traulich geschlossenen Friedenswinkeln (J. Bosboom), unterstrichen mit seinem Beistande die Anekdote, die sie erzählten (J. Israels Genrebilder), ließen durch seine Vermittlung vorspringende, zurückweichende Kulissen erstehen, die das Auge des Beschauers entweder ruhesam in die Bildmitte leiteten, oder mit ihm Versteck spielend, es zum Suchen und zur Beweglichkeit anspornten (A. Mauve). Aber es war auch dann immerzu der auswendig vorhandene Naturraum, den sie wiedergaben, den beide, der Maler und der Beschauer aus ihren täglichen Erfahrungen zuverlässig kannten und der im Beschauer auf Grund dieser gemeinsamen Erinnerung zumindest das Vergnügen der Wiederentdeckung, des Nachprüfenkönnens weckte. So war bei diesen Impressionisten die Raumveranschaulichung nach zweierlei Richtung hin abhängig und rückbezüglich: nach der Seite des draußen in der Natur vorhandenen Modellgegenstandes und innerhalb des Bildes nach der Seite der Wahrnehmungsgewohnheiten des Betrachtenden. Das Bild mit allem seinem Raumzubehör nach einer einzigen, zufällig stirnseits geöffneten Schauseite angelegt und eingezwängt, hatte die Beschaffenheit eines Guckkastens und blieb es schuldig, aus den Bestandteilen der perspektivisch abgelesenen Wirklichkeitstiefe sich einen eigenen und unabhängigen Kunstraum herzustellen. Der gemalte Raum lebte beziehungsweise, vergleichsmäßig und bezeichnete keinen Gestaltungswert um seiner selbst willen.

Deshalb vermochte er es denn auch nicht, der künstlerischen Schöpfung als Ganzes den Ausdruck einer unbedingten Seinshaftigkeit mitzuteilen.

Jener neue holländische Idealismus, der mit van Gogh die Farbe wieder als einen Träger seelisch-menschlicher Ausstrahlungen eingesetzt und ihr dadurch eine Rolle im Bilde zugewiesen hatte, die sie nicht mehr einzig an den vom Maler behandelten Darstellungsstoff anband, mußte einem Formenelement wie dem Raume gegenüber, zu den gleichen Schlußfolgerungen gelangen und versuchen, ihn von dem Dienste, den er als naturalistische Illusionsstütze verrichtete, ebenfalls zu befreien. Der Weg dahin konnte entsprechend der Entwicklung des Farbmittels nur über dieselbe stilistische Steigerung, Läuterung, Verinnerlichung gehen, mußte somit auch von dieser Seite her schließlich zu einer Umgestaltung und Entformung der Naturwirklichkeit überhaupt führen. Statt der Natur, die den Menschengeist hinter sich herzog, wurde auch hier die vorstellende Idee wieder als das Vorangehende hervorgeholt und damit die Möglichkeit gewonnen, das Gleichgewicht des Kunstwerks durch Einsatz rein geistiger Bindungen und Freiheiten zu gewährleisten. Die Fähigkeit zum dichterischen Anderssehen und Sagenerfinden, die sich ehedem fast nur an den Stoff und die vorgetragene Fabel gehalten hatte, lebte hier völlig eingestellt auf die formenden Mittel, womit sie sich nicht minder kühn, nicht minder hinreißend bekundete. Denn wo, im Bereiche des Organischen, finden sich über die Einzelfälle hinaus Struktur-Verallgemeinerungen wie der Würfel, die Walze, der Kegel, das Rundoval? Sie bilden erdachte Gesetzlichkeiten, stereometrische Vollkommenheitsspekulationen; der Mensch bewährt hier, auf dem scheinbar allergewissesten Boden, im Mathematischen, seine wiedergewonnene, die Welt umschaffende Traumkraft am umstürzendsten.

Immerhin brachte es die besondere Art dieses Stilproblems mit sich, daß die mit dem Raum arbeitenden Idealisten sich

weniger weit von den auswendigen Sichtbarkeiten fortbewegen konnten als die Idealisten des Farbmittels. Die Aufgabe selber, die sie zu lösen trachteten, verhinderte, daß sie sich ins völlig Anschauungslose begaben, insofern eben Raum, Umfang, Gewölbtheit die Eigenschaftsmerkmale von Körperdingen sind. Andererseits ließ die Zusammengehörigkeit von Körper und Raum, um die nicht herumzukommen war, auch den Seelenzustand des Künstlers nicht bis zu jenem äußersten Punkte sich steigern, wo der Andrang der Idee sich so selbstherrlich macht, daß sie alle und jegliche Formelemente auflöst und damit die Möglichkeit einer Kristallisierung selbst vereitelt; dem Änderungs- und Angriffswillen der Idee war hier durch den Tatbestand der Form von vornherein eine Schranke gezogen, so daß sie die Umwandlung des Gegebenen über diese Umwandlung hinaus nicht bis zur eigentlichen Vernichtung führen konnte. Derart blieb das Spannungsverhältnis zwischen Ich und Welt fortdauernd gewärtig und ausgeglichen: der Mensch erfand den formenden Begriff, die Welt lieferte das zu formende Material. Die Gefahr tauchte nicht auf, daß der Begriff inzuchtartig um seiner selbst willen Begriffsgebilde schuf und daß der Künstler beim Versuche, diese Begriffsgebilde mittels sinnlicher Ausdruckseinkleidungen (Farbe, Linie) zu verleiblichen, die Natur, statt sie ins Geistige zu erhöhen, entnatürlichte, nach Art jener Laurens van Kuik, Erich Wichmann, Alb. A. Plaskaert, wo sich die innere Anschauung zuletzt aus der Gestaltbarkeit überhaupt hinausgeflüchtet hatte. So fällt denn z.B. das Darstellungsmittel der Perspektive hier keineswegs der vollkommenen Zerstückelung anheim; sie wird im Gegenteil von seiten ihres Vorkommens in der Natur aufs kräftigste gestärkt und gesteift, derart jedoch, daß sie nunmehr allein innerhalb des Kunstraums fortlebt und sie als ein rein ästhetischer Baubestandteil nicht als ein Wegzeiger hinaus aus dem Bilde angewendet wird. Als das tragende Prinzip, welches bei den Jan Toorop und Willem van Konijnenburg vornehmlich „Linie“, bei der Kees van Dongen, Charley Toorop, Matheus

Lau vornehmlich „Farbe“ heißt, tritt hier der Bau der „Raum“-erscheinung, ihr aufteilendes und unterscheidendes Innengefüge in Kraft. Der künstlerische Endzweck, der erreicht werden soll, ist neben dem Eindrucke eines formalen, augenblicklich überzeugenden Eigendaseins der Bildschöpfung jene selbe, auch von den Koloristen und Linearisten angestrebte Dramatisierung der ganzen Anlage, die es zu fühlen gibt, welche Erregungssummen, welche Willens- und Leidenschaftsveranschaulichungen den tektonischen Gestaltungsmitteln als solchen innewohnen und welche rein menschliche, umweglos bekennende Erlebtheit gerade durch die abstrakte Formensprache aus einem Kunstwerke herauszutönen vermag.

Durch den Zwang des Baugesetzes wird diese Erlebtheit in Bahnen geleitet, die es verhindern, daß der Erlebnisinhalt als freie und nackte, aus sich selber hervorzuckende Tatenlust in der Luft schwebt. Statt dessen erhält der Künstler, welchen das Verlangen durchwühlt — ein nach Ursprung und Richtung sittlich betontes Verlangen — aus der Einsamkeit des Ichs hinauszutreten und den brüderlichen Anschluß an das All und an die menschliche Geistesgemeinschaft zu finden, erhält er die Möglichkeit, bereits innerhalb der Schöpfung zum Frieden und zur Erfüllung zu gelangen. Die zur Einheit drängende Kraft ist in den raumverkörpernden Gemälden so stark, daß sie mit ihrem Durchbruche hinaus ins Überwirkliche sich zur gleichen Zeit die neue andersartige Bändigung und Gleichgewichtsmitte schafft. Im raumbegrifflichen Gemälde befreit die Seele des Künstlers sowohl wie des Beschauers sich doppelt, nämlich einerseits vom äußeren Drucke der regellos heranstürmenden, von keinerlei Ebenmaß gegliederten Erscheinungsvielfalt und andererseits vom inneren Drucke der auf Klärung und Gesetz herrschaft gerichteten Erkenntnissehnsucht. Das Werk gewinnt damit eine Beispielhaftigkeit, durch die es in den Stand gesetzt wird, keineswegs nur auf die Empfänglichkeit der Eingeweihten, sondern unmittelbar in die Breite den Atem der Kraft, der Zucht, der Seelenstraffung hinauszuströmen. Denn

mittels der mathematischen Normen, die als solche dem Unbestand der Sinnlichkeit entzogen sind, waffnet die Seele sich vollkommener als vermittels der Farbe; die Einswerdung des Ichs mit seiner höchsten Mächtigkeitsentfaltung gestaltet sich übersichtlicher, nüchterner.

Äußerlich kommt diese Zunahme an großer irdischer Harmonieempfindung dadurch zum Ausdruck, daß die in das Raumrätsel versponnenen Maler nicht mehr so ausschließlich den Menschen aufs Korn nehmen und ihn, sei es in seiner leiblichen, sei es in seiner seelischen Erscheinung als ein Sonderwesen behandeln; der Versuch unterbleibt, Gefühls- oder Denkzustände in ihrer nackten Unvergleichbarkeit darzustellen. Der Mensch tritt heim in den Kreis der übrigen Schöpfung, wird wieder Figur unter Figuren; sein Antlitz spiegelt dort, wo er erscheint, nicht den Taumel des Verzückt- und Außersichseins, sondern Stetigkeit, Reinigung; er lebt als ein Raumgebilde gleichwie die Tierwelt, wie rundwangiges Gartenobst, wie Häuserarchitektur und er eröffnet mit den nichtmenschlichen Dingen, also mit dem Landschaftlichen in weitestem Sinne, wieder die Wechselbeziehung, wieder das Ergänzungsverhältnis.

Entwicklungsgeschichtlich liegt der Ausgangspunkt dieser Richtung bei Paul Cézanne. Mit seiner umwälzenden, die Baugesetzlichkeit hinter den Dingen so deutlich hervorholenden Gestaltungskunst mußte dieser in Holland eine mindestens gleichgroße Wirkungsgewalt ausüben wie Vincent van Gogh, sein Gegenfüßler, und sei es bloß deswegen, weil die in ihrer Unterschicht lyrisch und musikalisch gespeiste Geistigkeit der holländischen Rasse als Gegenspannung eine immer wache, immer regsame Sehnsucht in sich beherbergt, die angeborene Neigung zur Gefühlsverschwommenheit zu überwinden und es den lateinischen Völkern in der Plastizität der Willensantriebe, des Sichentschließenkönnens, der Vorstellungsverarbeitung gleich zu tun. Es scheidet sich, wie in allen übrigen Ländern, die Künstlerschaft Hollands in diejenigen Begabungen, welche

Vincent van Gogh und in die, welche Paul Cézanne sich zu dem Vorbilde erwählen, daran sie sich selber begreifen und sich selber erziehen. Während aber in Holland die Schar derer, die sich hinter Vincent van Gogh stellen, durch alle Lager verstreut geblieben ist und oft in Kampfstellung wider einander verharrt hat, sintemalen das Beste am Beispiele van Goghs sich in hundertfältiger Verästelung mehr unterirdisch ausbreitete und den Anspruch des Künstlers an sich selber mehr nach der menschlich-geistigen Seite hin weckte und vertiefte, formte die Anzahl der irgendwie von Cézanne beeinflußten Maler beizeiten aus sich heraus eine weit offensichtlichere und enger zusammenhängende Schaffensverwandtschaftlichkeit. Angesichts deren ist es am Platze, von der Begründung einer neuen Malerschule, einer neuen, für Holland überaus eigenartigen Stilübereinkunft zu sprechen.

Hierbei unterwarfen sich die Künstler Hollands den von Cézanne geprägten oder aus seinen Bildern abgeleiteten Darstellungslehrsätzen keineswegs so grundsätzlich, wie sich dies zum Teile in Frankreich, in Spanien und in Italien ereignet hat. Die kulturelle Aufgeschlossenheit des Landes, sein geistiges Verknüpftsein mit der Lebensgesinnung des Westens von Europa so gut wie des Ostens, schließlich die in der Blutmischung seiner Einwohner verankerte germanische Triebrichtung überhaupt bewirkten es vielmehr, daß sich der lateinische Charakter des Cézanneschen Wollens auf dem Boden von Holland beständig mit nördlich-unfranzösischen Einflüssen begegnete, durchdrang, vermischte. In den sachlich-formelhaften Ton der Lehrvorschriften kommen schwärmerische Beiklänge; über die Kühle der nur schönheitlichen Zwecksetzung fliegt ein warmer Hauch sittlicher Seinsforderung, die Zurückhaltung löst sich in Hingabe auf und der baukünstlerische Gedanke, welcher bei Cézanne eine mathematisch faßbare, rein an Maß und Zahl gebundene Stilangelegenheit betrifft, schwingt sich hier zu mehr gemüthaften, mehr musikalisch-mythischen Bedeutungen. Es erfährt in Holland, mit anderen Worten, der internationale Ku-

bismus eine ganz selbständige, nur auf diesem Boden mögliche, nur aus ihm erklärliche Sonderentwicklung.

Dem frühen Cézanne vergleichsweise am nächsten hält sich Arnout Colnot. Diesen leitet eine ähnliche unendlich gelassene, schweigende Wahrnehmungsgeduld wie den französischen Meister, mit dem er auch die langsame, zähe, sich mühsam zur Realisierung durchschlagende Arbeitsweise gemeinsam hat. Er wählt zur Schilderung deswegen vorsätzlich die bewegungslosen Dinge: Landschaften, Blumenstücke, Früchte; der Mensch taucht bei ihm, falls er einmal Porträts malt, ganz leidenschaftslos, ganz unabgründig aus dem Bildrahmen. Die eigene Gemütsbeteiligung des Künstlers äußert sich in einer beinahe andächtigen, jedem nervösen Draufgängerstreich abholden Beschaulichkeit, der vor allem die zarten und idyllischen Wirkungen teuer sind; ohne daß die allgemeine Bildhaltung deswegen kleinliche oder ängstliche Züge bekäme. Die Farbe sowohl, die nicht grell aufbricht, sich vielmehr mit Vorliebe in braune, schwarz-violette, felsgrüne Dunkelheiten schmiegt, wird breit und in schmeidig fetten Lagen aufgestrichen und desgleichen reißt auch der Bauwille, der hinter dem Körperumrisse einer Frucht, einer Stuhllehne, einer Falte in der Tischdecke am Werke ist, das Einzelne und das Ganze der Komposition aus der Zufälligkeit des bloßen, gut belauerten Naturausschnittes nachdrücklich ins Große und Unbedingte. Das Lichtgeflinker auf einer Alleeansicht sickert nicht spielerisch getüpfelt durch die Schirme der flankierenden Baumwipfel sondern liegt breit und derb in einheitlichen Glanzvierecken auf der Landstraße. Das Gelaub selber buchtet und fächert sich mit dem Sperrholze seiner Äste und Verzweigungen nicht nach oben und unten, nach hinten und vorn; es formt unabgestufte, mit ernstem, blau-bräunlichem Grün zusammengeschlossene Raummächtigkeiten, die zwar dem naturwissenschaftlichen Bau der Baumwipfel vollkommen Rechnung tragen, aber durch die botanische Umfangsfigur deutlich eine zweite von begrifflich architekturaler Art durchschimmern lassen. So

beeinflussen die impressionistischen Erinnerungen, die im Kunstgefühl A. Colnots offenkundig noch fortleben, wohl den ersten aufnehmenden Blick des Künstlers; aber im Grade, wie dieser erste Eindruck sich setzt und Reife erlangt, nähert sich die Verarbeitung zusehends einem entgegengearteten, von der Idee, nicht vom Auge geförderten Ausdrucksziele. Da sich A. Colnot niemals in seinem Leben außer Landes begeben hat, ist es verständlich, daß ihn auf seinem Wege zur kubischen Raumveranschaulichung eine gewisse Scheu begleitet, die ihn von zu weit getriebenen Neuerungen zurückhält, ihn aber andererseits befähigt, zumindest über den Entwicklungsabschnitt, bis zu dem er sich vorwärts wagt, vollkommen zu herrschen.

Noch innerhalb der Einflußzone Cézannes, aber von dem Kern seiner Stillehre am weitesten abgewendet, stehen Frans Huijsmans und Piet van Wijngaerdt. In diesen beiden waltet jener tiefere, dem Holländertum eigene Hang zur Musik und zur Lyrik am hervorstechendsten, jener Hang, der sich nach einem faßbaren verengenden Prägeumriß zugleich sehnt und sich dagegen sträubt. Sie sind die Verkündiger einer weichen, sich fast weiblich hingebenden Empfindungsinnigkeit, ohne jedoch den Übertritt zur vollen Entformung der Seele vorzunehmen, noch sich, rein technisch betrachtet, ausschließlich von der Farbe tragen und davon führen zu lassen. So sicher sie, alle zwei rassig von Natur und geschult an der Vortragsüppigkeit entfernter großer Vorgänger, die Kunst der breiten, schwungvollen Pinselführung handhaben, sind sie zuletzt und eigentlich keine Koloristen. Auftrag und Modellierung geben zu spüren, wie ihnen die Farbe, statt Befreiung und Frohsein zu bringen, den Weg zur unbefangenen Sinnlichkeit vielmehr verbaut; die Farbe glüht nicht von innen heraus; noch haben ihre Helligkeiten etwas Plötzliches und schier Unbegründetes, gleich als lebten und erbebten sie unter einer verhuschenden Gewitterbeleuchtung. In diese schwermütig-nordische Dämmerwelt zeichnet sich der Raum nicht säuberlich und Form bei

Form wohl abgewogen ein, sondern er stemmt sich wie von Zyklopenhänden gebaut, in Blöcken rauh, gewalttätig aus dem Erdgrunde. Der Eindruck des Massenhaften und Urlandschaftlichen heftet sich vor allem an die Riesendachhütte der strohgedeckten Bauernkaten, an die klotzigen Leiber der Lastkähne in den dunklen Wasserrinnen, an das Getürm der Wolkenungeheuer. Da Piet van Wijngaerdt diese seine Darstellungsstoffe zumeist in der unmittelbaren Umgebung Amsterdams auffindet, mag es an der Nähe der schornsteinreichen Großstadt liegen, wenn bei ihm die Luft ein immer rauchiges, dunstschweres Aussehen zeigt, so daß die Dinge hierdurch auch schon äußerlich in den Schein der Schwermut und eines unsicheren Angstgefühls eingehüllt werden. In diese düstere Welt trachtet Frans Huijsmans den artverwandten Menschenschlag hineinzubilden. Zwar klingt hierbei noch eine Weile die Fertigkeit des Atelierkönnens mit, aber schließlich gewinnen seine Bauernfiguren („Bauerntanz") und seine Bildnisbüsten (Porträt 1917) ihre Plastizität nicht mehr auf Grund einer irgendwie fein bosselnden Oberflächenbehandlung, sondern in derben und dunklen Farbschwaden streicht der Pinsel die Häupter und die Rümpfe zu Einheiten zusammen, die der menschlichen Person jene selbe, ganz gegenständliche Raummächtigkeit verleihen, wie diese auf den Stillebenbildern des Malers die klobigen Bäuche der tönernen Henkelkruken oder auf seinen Landschaften die in den Himmel ragenden Wände der schweren, undurchdringlichen Baumwipfel besitzen.

Heller ist die Palette Ernst Leydens. Den Schritt zur Malerei tut er nicht von Grübelei und Schwermut getrieben; das Arbeiten in den Farben erfüllt ihn mit ungehemmter, bedenkenloser Genußfreude. Darum hatte es ihm anfänglich Breitners Schmiß, J. Sluiters Üppigkeit angetan; allmählich erst geht er bewußter, rechnerischer, zu Werke. Auf dem Bilde eines jungen Fischers, den er gegen eine Hafenansicht als Hintergrund stellt, kündigt sich, wenn schon noch gar zwiespältig, der Wille zum raumstilisierenden Bildaufbau an. Einen

großen Schritt vorwärts bedeuten die verschiedenen Bildfassungen der „Insel Wik“, auf den die Landschaft und die tanzende Figur eine derbe, fast volkstümliche Farben- und Formenvereinfachung aufweisen.

Ungefähr in der Mitte der beiden sich gabelnden Zielstrebigkeiten des Kubismus — der einen, die sich auf eine völlige Zerlegung der Erscheinungswelt in Maß- und Umfangseinheiten hinbewegt, der anderen, die den physiologischen Bau der Dinge durch Kegelschnitt, Zylinderscheibe und Würfel nur straffen, ihn nur deutlicher herausarbeiten will — steht nach beiden Seiten hinneigend und hingezogen, Konrad Kikkert. Auf seinen Gemälden machen sich die nach bedingungsloser Architektonik und die nach lebensechter Naturtreue hindrängenden zwei Darstellungsmittel den Rang nicht gerade streitig, aber es ergeben sich dennoch hier und da unvertuschbare Zwiespältigkeiten wie auf jenem Gemälde „Der felsige Neptun“, wo aus Felsenwürfeln und Grottenspalten, die sich im Bildvordergrunde am Strande einer Meeresbucht auftürmen, der Maler die Gliedmaßen einer nackt hingestreckten Titanenfigur hindurchschimmern läßt. Sobald die persönliche Fabulierlust schweigt und die Raumgegebenheiten allein mit sich selber sprechen dürfen (vgl. „Die Bucht von Saint Guirec“), erreicht Konrad Kikkert eine Stilstrenge, die ohne Bruch und Mißton ist. Dann hält beides: die körperliche Raumschärfe und die seelische Empfindungsschwelgerei sich im Gleichgewicht; dann strömen die meist in der französischen Bretagne gefundenen Landschaftsstoffe mit ihrem Beieinander von Bindung und Freiheit einen doppelten Reiz aus. Träger des Freiheitsbewußtseins, des endgültigen Formtriumphes ist der räumliche Bildaufriß; Dolmetscher des Gebundenseins an die bohrende, nordische Grübelei ist die Farbe, die sich gern in Jähheiten und Verfinsterungen bewegt und Einflußspuren Le Fauconniers aufweist, des in Amsterdam lebenden und arbeitenden Franzosen, dem so viele jungholländische Künstler aller Lager auf kürzere oder längere Zeit tributpflichtig gewesen

sind. Konrad Kikkert ist überdies als Schriftsteller mit Aufsätzen zur neuen Kunstbewegung hervorgetreten und besitzt als Einrichter internationaler Ausstellungsveranstaltungen in Amsterdam Verdienste um den gruppenmäßigen Zusammenschluß der Gleichstrebenden und um das Bekanntwerden von Werken ausländischer Führerpersönlichkeiten in Holland.

Was bei ihm heimatlos anmutet, diese ungeklärte aber willentliche Beibehaltung einer doppelseitigen Ausdrucksrichtung, das verarbeiten die in der kleinen Ortschaft Bergen ansässigen Maler Matthieu Wiegman, Piet Wiegman, J. Schwarz, D. H. W. Filarski, W. Schumacher zu einem ungemein bodenständigen Eigenstil. Sie nehmen sämtlich ihren Ausgang von Cézanne. Die ersten Stillebenbilder Matthieu Wigmans, die ersten Personenbildnisse W. Schumachers sehen den früheren Schöpfungen des französischen Meisters zum Verwechseln ähnlich. Arnout Colnot steht ihnen nahe. Aber ihr Bedürfnis, die Bildform zu verselbständigen und die Figur der Dinge wieder mit einem, gegen die Einflüsse des Lichts und der Atmosphäre widerstandsfähigen Strukturmantel zu versehen, geht mit einer ebenso deutlichen, nicht aus dem Kopf, sondern aus den Besonderheiten ihres Bluts abstammenden Sehnsucht gepaart, das Rechnerische der Gestaltung überzuleiten in eine weite wohlklingende Schauensempfindung. Zwar gehen sie hierin nicht ganz soweit wie Piet van Wijngaerdt, der Holländer und nur Holländer zu sein trachtet, aber die Vorbehalte gegenüber Cézanne vergrößern sich unaufhörlich. Und wenn sich auch das Verhältnis nicht zu einer völligen Abkehr zuspitzt, erfahren doch die kennzeichnenden Lehrmeinungen Cézannes bei diesen nichtlateinischen Künstlern eine Fortentwicklung, die nicht so sehr auf den Sieg des Eckigen, Kantigen, Scharfgeglätteten zusteuert, vielmehr den Würfel ins Runde schleift, die Schnellkraft des Kegelschnitts verlangsamt, das Eioval gerade nur gelegentlich wie eine verlorene Melodie miterklingen läßt. Das Raumgefüge, das sie auf ihren Häuser-, Felder-, Dünenansichten, auf ihren Büstenbildnissen und Ideal-

figuren veranschaulichen, vereinigt die Bewußtseinskühle mathematischen Formlebens mit der Bauvernunft lyrisch-musikalischer Schaffensstimmungen. Die kubische Disziplin herrscht nicht als der Alleinzweck, sondern deutlicher als sie verlautbart sich in diesen Werken das rein menschliche Erstaunen des Bildners von der Tiefe, der Höhe, der Breite-Seinseigenschaften, denen mit den Mitteln des Verstandes nicht beizukommen ist.

Genauer betrachtet erwächst dieses Staunen aus einem nie schweigenden Wissen, um das Daseinsrätsel überhaupt. Es wird gefühlt, wie sehr auch die stereometrischen Körpergebilde (Walze, Kubus, Pyramide) nur Notbehelfe und Unterstellungen sind, womit die geheimnisvolle uneindämmbare Zeugungslust des Ichbewußtseins sein geistiges Leistungsvermögen aber nicht minder seine ganze Ohnmächtigkeit enthüllt. Dessentwegen, nämlich um dem Höheren, dem Unformbaren ihre Seele offenzuhalten, scheuen sich diese Maler, sich allzusehr einer einzigen ab- und einschließenden Raumformel zu verbinden. Ihr Sinn neigt dem Verzicht und der Demut zu; religiös betrachtet wurzeln sie nicht in der kalvinistischen, sondern in der katholischen Gemütshaltung.

Bei Matthieu Wiegman, der mit Rücksicht auf die Ausdehnung und auf den Gehalt seines Schaffens als das Haupt dieser Bergenschen Gruppe zu gelten hat, gewinnt in einem gewissen Augenblicke das christliche Bekenntnisbedürfnis eine solche Heftigkeit, daß dieses sich gewissermaßen zum führenden Schaffensantrieb macht und Matthieu Wiegman, sich abwendend von den Themen der Landschafts-, Tier-, Obstschilderei, inbrünstig eintaucht in Bibel- und Legendenstoffe. Die Echtheit dieser Empfindungswelle wird dadurch erhärtet, daß ihn sein Anlauf viel weiter trägt als bis zur bloßen Umschaltung des stilistischen Endziels. Unter Preisgabe seines zuvor erworbenen Könnens und unter peinlicher Vermeidung aller, etwa bloß formaler Reizwirkungen malt Matthieu Wiegman Mariengestalten, geflügelte Engelsboten, eine große Be-

kehrungsszene „St. Willebrod“, Werke, die mit Vorsatz mehr das Lob der Heiligen und der Kirche als dasjenige irgendwelcher geglückten Raumlösungen verkündigen sollen. Die Anlage und der Geist der Bilder lehnt sich geflissentlich an diejenigen Überlieferungen an, die seitens der Kirche als die weihevollen und lehrsamen approbiert sind; die Farbe, die warm und flüssig gewesen war, überzieht sich mit Kälte und totenhafter Starre. Dann, nach dieser Zwischenzeit, fällt die devote Gebundenheit des Strenggläubigen von Matthieu Wiegman mit einem Male ab und aus der dogmatischen Zweckhaftigkeit, in die er sein Tagewerk eingeschlossen hatte, bricht verjüngt und ungestüm der alte breitströmende Künstlerschwung hervor; vermöge dessen versteht er es jetzt, einem Andachtsgemälde die Ewigkeit und Tiefe allgemeiner und menschlicher Schicksalsnot einzuhauchen. Es reift jetzt u. a. jener Kruzifixus, der es dem Blicke des Beschauers erlaubt, wie durch einen aufklaffenden Seelenriß hindurch jene uralte Fähigkeit zur Erschütterung und zum Leidensüberschwang wahrzunehmen, die unterhalb der zutage liegenden nüchternen holländischen Geisteshaltung nach wie vor fortgärt. Es entsteht das Aquarell der büßenden Magdalena, auf dem mit einer schier mittelalterlichen Eindringlichkeit, aber ohne frömmelnden Beigeschmack die vergebliche Pracht des Fleisches und die Angst des in seiner Leibeserscheinung gefangenen, unsichtbaren Menschenichs versinnbildlicht wird, und es entsteht die monumental mit Kohle gezeichnete „Austreibung aus dem Paradiese“, die kraft ihrer baukünstlerischen Vortragsstrenge flach reliefartig aus dem Rahmen hervorzutreten scheint und die den längst gekannten, durch die vielfache Behandlung gleichsam abgenutzten Vorwurf wiederum mit mythologischer Erzählgewalt ausstattet.

Dem kirchlichen Stoffgebiete vollkommener hingegeben bleibt Jakob Mees, der auch persönlich die äußerste Schlußfolgerung gezogen hat und der Welt gleich dem Malermönch Jan Verkade Valet sagend, ins Kloster eingetreten ist. Seine

ersten Figurenbildnisse, die er als Amsterdamer Akademieschüler malte, weisen eine fast bedenklich stimmende Beherrschung der malerischen Mache auf; davon strebt er sich nun bei der Herstellung biblischer Freskogemälde als Bruder Franziskus im Stift von Oosterhout zu entledigen. Seine Anstrengungen, sich zu zügeln, und sich zu vereinfachen, haben dieses Vielerlei der ihn bestürmenden Fremdeinflüsse zwar zum großen Teile aus seiner Formgebung herausgeschafft, aber Werke wie: „Der Besuch Marias bei ihrer Nichte Elisabeth“ geben es zu fühlen, wie sauer es dem Maler wird, gewisse Erinnerungen an dem Ausdrucksstil der früheren italienischen Heiligenmaler mit der eigenen mathematisch gerichteten Raumempfindung zu einer selbständigen Einheit zu verschmelzen.

Auch Piet Wiegman tritt mit seinem Menschtum in einem Grade hinter sein Handwerk, wie dies während der Blütezeit des Impressionismus kaum gebräuchlich war, ja künstlerisch für nicht einmal empfehlenswert galt. Das Gemälde auf der Leinwand bedeutet ihm keinen Bericht über hier und dort empfangene kurz vorüberrauschende Sinneseindrücke; es sammelt vielmehr langdauerndes Grübeln und Selbstbefragen zur Wucht einer Herzensbeichte, die der Künstler ablegt, um sich zu reinigen, sich sittlich zu bestärken. Als er sich aus der Gefolgschaft Paul Cézannes loslöst, ist dies der Augenblick, wo die bildnerischen Fragestellungen aufgehört haben, lediglich seine malerische Empfindsamkeit anzugehen. Er strafft und steift die Erscheinungen, weil er im eigenen Wesen straff, bündig, scharf umprägt zu werden wünscht. Dieses jedoch nicht mit dem Hintergedanken, abseits zu wandern und sich eigensüchtig über die Mitlebenden zu stellen, sondern im Gegenteil, um seiner Umgebung ein Beispiel zu liefern und um an seinem Platze die Anforderungen einer geraden, schlichten und sauberen Denkart zu erfüllen. Er kennt die Einfachen im Geiste und die Arbeitsüberbürdeten in ihrer proletarischen Dumpfheit nur zu genau. Er drückt das Stockende, Klein-

gespannte ihrer Seelenabläufe, die Dürftigkeit ihrer Wünsche und Glückaufwallungen in der gedrungenen unedlen Haltung vierschrötiger Männer, im verschleierten Blicke verhärmter reizloser Frauen und Mädchen, in der Kargheit ihrer Zimmereinrichtungen aus, aber er überläßt weder Mensch noch Blumentopf noch Tischgerät der kahlen Einsamkeit; er belädt sich mit der Verantwortung für sie und schafft durch die Vergeistigung und die Zucht des Raumaufbaues um sie die Verklärung eines stummen Heldenlebens.

Für J. L. Schwarz bedeutet die Zurückführung des Räumlichen auf einen Kanon körperlicher Grundbegriffe eine künstlerische Lösungsmöglichkeit neben anderen. Den entscheidenden Spruch fällt bei ihm nicht die Stillehre sondern sein persönliches Gutdünken. So malt er vor fiebernden und musikalisch durchtobten Feuerwerkshintergründen Akte von fast akademischer Anatomierichtigkeit. Die „Segelreffer" sind ein Beispiel für diejenigen seiner Leistungen, wo der Zwiespalt schweigt und die Gestaltung einem ungekünstelten, gesicherten Ungestüme huldigt. Ein Bild wie die „Bauernfrau aus Egmond" setzt den anderen Pol seines Formempfindens fest. Die Herbheit der Figur und die Macht der Landschaft, die hier die Figur wie eine Nische ummauert, ist von einer fast gotischen Raumanmut überhaucht.

D. H. W. Filarski schichtet auf seinen Blumenstücken durch Betonungen und Dämpfungen, durch leichte Straffungen und Umrißvereinfachungen die Stengel, Blätter, Blütenköpfe solange ins Angedeutet-Geometrische, bis die Üppigkeit des Pflanzenwunders eine Ordnung von rein räumlicher Gesetzhaftigkeit erlangt und darin weiter lebt. Die Farbe saugt sich zwar nicht erneut mit Licht und Atmosphäre voll, aber sie erhält wiederum materielle Reize; es steigert und verheftigt sich die Ausbildung des farbigen Lokalwerts, ohne daß diese Kunst auf solche Weise in die Absichten der ehemaligen Abstufungsmalerei einböge.

W. Schumacher unterstreicht auf seinen Personenbild-

nissen die Umfangserscheinung eines Kopfs und der Kopfunterteile — Wangen, Kinn, Stirne, Augenhöhlen — zwar durch deutliche stereometrische Gestaltungsmittel, doch strahlt der Zusammenschluß der Ecken, Winkel und Kanten bei ihm nirgends jenen Eindruck einer starren und eisigen Undurchdringlichkeit aus, der anderwärts an die Mauern eines Gefängnisses erinnert, hinter welchem die Seele des Dargestellten gewaltsam und hoffnungslos eingeschlossen wird. Schumacher leiht der kubischen Formanwendung einen gefühlsweichen, gleichsam aufhebenden Gegensinn: durch die Baustrenge der Maß- und Flächenentsprechungen läßt er allezeit die Möglichkeiten mildernden Geschmacks, zärtlichen Zerschmelzens hindurchschimmern. Die Person desjenigen, den er vor seiner Staffelei sitzen hat, wird durch seinen Blick nicht beschlichen, plötzlich überrumpelt und in Stein verwandelt; seine Teilnahme bleibt vielmehr auch gegenüber den rein menschlichen Wahrnehmungen, die er sammelt, behutsam und erbarmungsvoll; im Spiegel des Bildnisses öffnet er seinen Modellen die Pforte zu neuen höheren Entfaltungsstufen.

Ein unentwegter Gefolgsmann und Weiterbildner der Lehren Cézannes schien für Holland anfänglich in Lodewijk Schelfhout erstehen zu wollen. Zwar schimmert durch die zwischen 1907—1910 angefertigten Arbeiten (vgl. das Selbstporträt) nicht minder mächtig das Beispiel Vincent van Goghscher Farbenleidenschaft hindurch, aber im Maße wie der Künstler vom Arbeiten in Öl abkommt und sich stattdessen der Technik des Radierens zuwendet, tritt in seinem Vortrage die offene Glut und das Ungestüm beständigen seherischen Berauschtseins zurück und überläßt er, vielleicht unter der mittelbaren Einwirkung des so unendlich bewußthaften, Hand und Hirn zur strengen Wachsamkeit anhaltenden Ätzverfahrens die Führung an rein rechnerische, architekturmäßige Gestaltungsweisen. Die große Gefühlsheftigkeit des Künstlers löscht also nicht aus, sie verlautbart sich nur unter anderen, weniger offensichtlichen Formgleichnissen. Für diese wachsende Zurückhaltung,

die ihn treibt, die äußere Natur lediglich als den bildnerischen Ausgangspunkt zu benutzen, findet Schelfhout die wahlverwandten gegenständlichen Vorwürfe auf einer Reise nach dem französischen Süden; das Bergstädtchen „Les Angles“ in der Provence mit seinen Weinbergterrassen, seinen Gebäudewürfeln, seiner gestaffelten, zugespitzten Lage auf felsiger Bergkuppe liefert ihm diejenige kubische Wahrnehmungswelt, die er sich innerlich nicht zu vergegenwärtigen vermocht hatte, solange er in der flachen unabgeteilten Niederung von Holland lebte. Das Erlebnis „Les Angles“ wird für ihn entscheidend; mit einem Schlage gelangt sein Können aus dem Hin- und Hertasten zur Eigenbürtigkeit. Die ganzen nächstfolgenden Jahre dient ihm dieses Thema als seelisches Palladium, das ihn begleitet und das ihn beschirmt. Dem Nurlandschaftlichen an der ursprünglichen Vision gibt er allgemach symbolische Zusätze und Ausgestaltungen; verwandelt wirkt sie als Gedankenkeim auf der großgehaltenen, mit Reitern und Heilspilgern bevölkerten Szene. „Höherentwicklung“ taucht dann auf der Golgathadarstellung vom Jahre 1914 als mächtig gewölbter, mit Türmen, Palästen und Zinnen bewehrter Jerusalemberg auf und wird schließlich auf der Christusradierung „Die Kathedralen“ (1916) zur steilen, traumentrückten Gralsburg. Auch ebenes Gelände erhält nach diesem ersten und dann noch öfters wiederholten Aufenthalten Schelfhouts im Süden von ihm eine strenge, geradezu arenahafte Geschlossenheitsform („Heide bei Sonnenuntergang“ 1913, „Landschaft“ 1915). Der ausgedehnten Fernsicht erwächst aus dem Himmelszelt eine fast tunnelhohle Überwölbung, aus der Horizontlinie eine wandartige Tiefenabriegelung. So wird „Der Baum im Winter“ mit seinem Stamme, seinen Ästen, seinen Laubbüscheln gleich einem schmiedeeisernen Gerüst aufgerichtet; das kreuz und quer gezogene Gestänge greift starr und doch federnd ineinander; die Macht des Raums und seine Überwindung springt gleichsam wie ein Sieg der Ingenieurskunst ins Auge.

Späterhin strengte sich Schelfhout an, die Raumelemente

auf seinen Tafeln noch weit selbstherrlicher zu machen, wofür er das Radieren zeitweilig unterbrach und sich wieder vorwiegend der Ölmalerei widmete. Er stellte einen Farbton her, der in sich nicht die mindeste seelische Beibedeutung enthielt, der sich mit seinen Abstufungen grauen Grüns, bleichen Ockers, mineralischen Blaus vielmehr in möglichster Nähe anorganischer Beziehungslosigkeit zu halten suchte. Die Fläche wird auf diesen, meist außerordentlich umfangreichen Gemälden aus ihrer ruhigen, dreidimensionalen Tiefenergiebigkeit heraus gerüttelt und soll mehr, soll auch die räumliche Innenseite der Dinge mit verkörpern. Formale Unvereinbarkeiten legen Zeugnis ab von dem friedlosen Hin und Her, womit Schelfhout sich in zwei Reichen bewegt: Eine große Öllandschaft von 1912 weist an Baumkronen, Hausdächern, Brückenbögen in der unteren Hälfte (dem Vordergrunde) streng stereometrische Kubisierungsversuche, in der oberen Hälfte (dem Hintergrunde) die Plastizität einer natürlich hingelagerten Hügel- und Seeansicht auf. Noch gleichgewichtsloser wirkte das vom Künstler später zerstörte Porträtsgemälde „Le peintre de la Bretagne", das deutlich verrät, wie das kubistische Rezept sich zwar im Kopfe des Künstlers bis ins Einzelne vorfindet, wie es aber aus dem Wissen nicht niedersteigt in seine angeborenen, unbefangenen Schauenskräfte.

1919 unternimmt Schelfhout abermals eine Reise in lateinische Weltgegenden (Korsika), von wo er mit Werken zurückgekehrt ist, auf deren Stil er sich zwar schon seit 1918 traumhaft hinbewegte, die aber jetzt von einer durchgreifenden neuen Sicherung seines Schaffenstriebes Zeugnis ablegen. Mit der schon früher geübten Technik der Waschzeichnung fördert seine Hand jetzt Landschaftsansichten und Personenbildnisse zutage, auf denen der Raum nicht zerstückelt wird, sondern wo er sich in strengster hieratischer Bindung vorträgt gleich als wäre er in brauner edel patinierter Bronze ausgeprägt. Schöpfungen, wie der Korsische Hirte, Junger Korsikaner, lassen mit dem Unterklang ihres sparsamen Kolorits das Lob

der Raumerscheinung schier wie einen schwermütig-zärtlichen Gesang ertönen.

Bei dem Holzschneider B. Essers, der in Holland am bekanntesten durch seine Bilderbeigaben zum Roman von A. Schendel „De werver verlieft“ geworden ist, findet sich diese balladenhafte Liedstimmung dem Darstellungsstoffe als ein rein formaler Schmuckwert beigegeben. Die Steifung des Raumgefüges zielt auf keinerlei sittliche, das Innerste des Menschen mitangehende Sinnesbedeutung, sondern läßt die Baumittel sich frei und um ihrer selbst willen auswirken. Die Freude an der erzählerischen Genauigkeit verschmäht es nicht, einen fast spielerischen aber allezeit geschmackbeherrschten Aufwand mit Schnörkeln, Zwickeln, Abplattungen zu treiben. Die Schnittflächen, die von der Zeichnung mit Schwarz- und Weißfeldern in die Bäume, Tiere, Menschen gelegt werden, heben diese beinahe wie geschnitzte Holzplastiken aus der Fläche. Alles Beiläufige, Launischabschweifende ist unterdrückt zugunsten einer Kühle und Gemessenheit des Ausdrucks, durch die hier der Expressionismus aus seiner geheimen Verwandtschaft mit dem gotischkatholischen Weltempfinden getrennt und einem heidnischklassischen Schönheitsdienste untertan gemacht wird.

Das umfangreiche Lebenswerk Leo Gestels ist durch eine beständige Abwechslung von Vorstößen gekennzeichnet, die der Künstler ins inwendigste Problemsgebiet des Kubismus unternimmt und von Atempausen, während deren er sich zurück zu den Naturformen der Dinge wendet, gewissermaßen um seine Handfertigkeit zu stählen und um der Gefahr der künstlerischen Verhirnlichung ein Gegengewicht zu schaffen. Zu Anfang waltet eine uneingeschränkte stürmische Liebe zur Farbe in ihm vor. Aber daß er nicht in die gleiche Stilrichtung wie etwa Kees van Dongen oder Jan Sluiters einbiegen würde, daß überhaupt bei ihm die Witterung für die Farbe auf einen anderen, jenseits der reinen Farbigkeit liegenden Formgedanken hindrängte, ließ sich schon damals

(1912) an jener „Indischen Tänzerin‘ und an der Menge jener erstaunlich gekonnten Blumensträuße und Frauenporträts wahrnehmen, hinter denen ersichtlich ein Veranschaulichungswille schaltete, der nicht dazu neigte, sich unbefangen treiben zu lassen und in aller Selbstverständlichkeit allein eine einzige Malweise zu pflegen. Schon hier gibt Leo Gestel ein Zeichen, wie sehr ihn begrifflich-mathematische Lösungsmöglichkeiten anziehen, indem er nämlich die malerische Modellierung aufs nachdrücklichste zu einer dekorativen Flächenhaftigkeit vereinfacht. Einige Zeit später geht diese flächenhafte Behandlung in eine vollkommene Geometrisierung der Erscheinungen über, die hier und da, auf den Bildern von Sonnenrosen und Gladiolen, den natürlichen Stengel- und Blütenblattwuchs der Blumen noch hindurch schimmern läßt, bis die Folgerichtigkeit der Entwicklung am Ziele ist und nichts als ein teppichflaches, strahlend farbiges Mosaik von neben- und ineinander gereihten Dreiecken, Stäben, Vierkanten übrig bleibt. Die nämliche Aufteilung nimmt er hernach an schwierigeren Gegenständen, an Landschaftsansichten und an der Figur des Menschen vor. Aber hier mündet der Formabbau nicht derart ins Einschichtige; Leo Gestel arbeitet nun im Gegenteil an den Erscheinungen ihre begrifflichen Tiefen-Merkmale heraus. Es entstehen die verschiedenen Fassungen des Porträts nach dem Dichter Rendsburg, die um so stärkere Leistungen bedeuten, als dem Maler hier nicht die kleinste bildnerische Endgültigkeit und Massivität im Wesen des Geschilderten zu Hilfe kam, dieser Geschilderte vielmehr gänzlich im Hin- und Hergeworfenwerden seiner rastlosen, überreizten Geistigkeit webt. Auch in den Waldbildern, die zur nämlichen Zeit entstehen, erreicht es Leo Gestel, die Gliederung der Ast- und Blattgewölbe so biegsam, so pflanzlich-saftstrotzend zu halten, daß durch den Raum die Reize der Unsäglichkeit: Sommerduft, linde Wärmeflutung, heimliches Windrauschen mit hinzuschwingen scheinen. Als er sich 1914 zum ersten Male nach Spanien auf Reisen

begibt, glättet er die Schachtelungen und das Gefältel des Raums völlig in große, ungemein leuchtkräftige Farbeinheiten, indem er dort das Hinter- und Gegeneinander von Haus, Gestrüpp, Meeresspiegel in eine einzige gleichlaufende Nebeneinanderstellung aufzulösen lernt.

Während seines zweiten Aufenthaltes im Süden (1916) rückt Leo Gestel dem Gebrechen der Kulissenanordnung im Bilde noch grundstürzender zu Leibe. Die Barken im Hafen von Mallorca mit ihren Schiffsschnäbeln, Mastbäumen, eingerollten und entfalteten Segeltüchern, die Uferquais und die Häuser des Städtchens auf den steilabfallenden Strandklippen liefern ihm die Bestandteile, mit denen er das Bildganze jetzt aus Verkürzungen aufbaut, die lediglich mathematischen Rücksichtnahmen entstammen. So erreicht er es, daß die Bildwelt sich nicht mehr nach einer einzigen, ausschnittartigen Vorderseite sondern gewissermaßen rund herum öffnet, daß der Blick des Betrachters nicht an einen einzigen Fleck und an eine einzige Höhenlage geheftet bleibt sondern seine Richtung und seinen Einfallswinkel beständig verändern darf, daß mit anderen Worten der Beschauer seinen Standort überhaupt nicht mehr außerhalb des Bildes zugewiesen erhält sondern er in dieses mitten hinein aufgenommen wird.

In Holland folgt auf diese Zeit schauender und denkerischer Hochspannung ein langer Abschnitt des Ausruhens. Es tritt wieder ein beschreibendes, anheimgebendes Malverfahren in Kraft. Die zeichnende Hand des Künstlers, sein Auge, seine Herzensempfindung, labt sich wieder an der beziehungsbunten, reizestrotzenden Augenblicklichkeit der Erscheinungen; in etwa rein impressionistischen Zustandsskizzierungen aufzugehen, verhütet allerdings an diesen Bildern der letzten Jahre der auch in ihnen mächtige (obzwar minder formelstrenge) Zug zur Idealisierung der Raumwerte. Es scheint, daß sich gerade jetzt eine neue Entwicklung im Werdegange Leo Gestels anbahnt, die vielleicht die Fein-

heiten und Zuspitzungen seiner Raumpsychologie zu Gebilden von einer heroischen Vortragseinfalt zusammenfassen wird.

Bei H. F. Bieling ist die Annäherung an die kubische Wiedergabeform aufs innigste mit der Hinwendung des Künstlers zur Holzschnittechnik verbunden. Es drücken sich zwar auf den vorangehenden Ölgemälden, für deren Stil das „Selbstbildnis" und die „Segelregatta" gewichtige Proben sind, in das natürliche Aussehen der Dinge allbereits mathematische Abplattungen, Kurven, Schnittkanten ein; aber zum Kennmal der Bildgestaltung werden diese rechnerischen Körpereinkerbungen doch erst in dem Maße, wie die Absicht, koloristische Wirkungen zu erzielen, überhaupt in den Hintergrund tritt und der Künstler, mit dem Hohleisen den Holzstock bearbeitend, die reinen Schwarz- und Weißwerte zum Träger seiner Bildschöpfungen macht. Jetzt schließt sich auf seinen Plakaten, Landschaftsansichten, Personalbildnissen der Raum unversehens als naturlos modellierende Gegebenheit um Augenhöhlen und Brustkörbe, um Wiesenabhänge, Baumstämme und Wolkenlawinen. Es ist der Raum, der auf den Tafeln der verschiedenen „Apostelköpfe" an die Stelle feinspürender Seelenkunde tritt und der aus den Mienen der Abgebildeten den Ausdruck des überpersönlichen einfach mit den Mitteln kubisch-flächigen Abschrägungen und Überschneidungen herausmeißelt.

Auch auf gewissen Radierungen von Louis Saalborn tragen sich die Gegenstände allein durch ihren Aufbau, ihre Staffelung, ihren gefühllos-räumlichen Emportrieb vor. Amsterdam mit seinen Kirchtürmen, seinen Giebelhäusern, seinen Grachten, seinen Straßenfluchten liefert die erwünschten Urbilder. Das Gefallen des Künstlers an der scharfen rechnerischen Gliederung bekundet sich namentlich auf einem seiner Blätter, wo er alle die senkrechten und schrägen, sich schneidenden und nebeneinander laufenden Verbindungsgeraden, die als das Balkengerüste bei der ersten Festlegung des Bildes Hilfsdienste zu verrichten hatten, selbst in der endgültigen

Fassung stehen läßt, so daß dieses Liniennetz nun kreuz und quer die Tafel überzieht, hiermit jedoch den künstlerischen Eindruck nicht verwirrt, ihn im Gegenteil strafft und säubert.

Auch in diesem Falle liegt freilich kein Beispiel einer eigentlich schulgerechten kubistischen Stilgebung vor. Wenn diese nach dem Muster der Arbeiten Picassos ihr Ziel darin besitzt, über die natürlichen Formreste samt und sonders hinauszudringen und die Raumidee allein durch Gebilde zu verkörpern, die aus dem Wissen stammen, so sind vollentwickelte Belege für derlei Bestrebungen in Holland überhaupt nicht vorhanden. Denn auch die Arbeiten eines Otto van Rees einen sich nur bruchstückweise mit dem kubistischen Formvorhaben, obwohl dieser Künstler zu jenen Unentwegten gehörte, die am frühesten ihre Tafeln nach Art der Merzbilder aus aufgeklebten Fremdkörpern herzustellen begannen. In seinen Ölmalereien hat van Rees niemals auf die Glut heftiger Farben verzichtet und nie jenen eisigen, bläulichen Grauton angewendet, mit dem Picasso es erreicht, seinen Darstellungen das Gesicht unirdischer Geistigkeit zu verleihen. Der Raum bei ihm schweigt nicht, er läutet, flimmert und melodiert. Seine Flächen stemmen und steilen sich nicht jäh gegeneinander; sie bleiben im Wagerechten und formen unendlich wohllautende Farbenbahnen, ruhige oder eilige, stumpfe oder spitzige Linienordnungen.

Und selbst Jakoba van Heemskerck vermag sich, wie es ihre jüngsten Arbeiten beweisen, der holländischen Neigung zum lyrisch musikalischen Ergusse nicht zu entziehen, obwohl gerade sie wie wenige der holländischen Expressionisten anfänglich auf die Durchführung einer strengsten bauräumlichen Ideenhaftigkeit im Kunstwerke drang. Um den Raumeindruck der Tafel nicht vom darum gelegten Rahmen bestimmen zu lassen, kehrte sie mit Entschlossenheit dem Staffeleibilde den Rücken und entwarf ihre Leinwände derart freskogroßzügig, als wären sie unmittelbar zur Einfügung in die Hauswand bestimmt. Auch auf den letzten ihrer Arbeiten,

die ungemein malerisch gehalten sind und an und für sich mehr auf dem Mittel der Farbe als auf jener architekturalen Vortragsweise von früher fußen, fällt es auf, wie wenig dieses vollkommen vorstellungslose Gewoge etwa mit der seelischen Ausschnitts- und Zerfallsschilderung eines Janus de Winter gemeinsam hat, wie stark hier der spielende Überschwang vielmehr zu einer neuartigen monumentalen Bindung hindrängt. Aber diese Bindung berührt sich mit derjenigen der rein kubistischen Formensprache nur dem Sinne, nicht der Ausführung nach; es tritt dies namentlich dort deutlich in die Erscheinung, wo Jakoba van Heemskerck sich als Kunsthandwerkerin betätigt. Auf ihren Fenstergemälden etwa, die sie in Verbindung mit deutschen und holländischen Glasbrennereien herstellte, treibt nämlich das zeichnerische Muster und die Zueinanderstimmung der überaus prächtigen Farbenfelder den mathematischen Ab- und Umbau der Wirklichkeitsgebilde nicht in die Tiefe, sondern ersichtlich ins Zweidimensionale, in die Fläche. Die Aufgabe der Schnittlegung wird von den straffen Linien der Glas mit Glas vernietenden Bleiadern erfüllt, die als solche von der Künstlerin aus der Haltung stummer, störender Fremdkörper befreit werden und denen es zufällt, die Fläche zu recken und zu dramatisieren.

DIE IDEALISTEN DER FLÄCHE

Wenn der wortgetreue, der sogenannte wissenschaftliche Kubismus sich in Holland nicht hat heimisch machen können, so bedeutet dies nicht, daß seiner Anerkenntnis und Ausbreitung die holländischen Maler, etwa weil sie ihn für ungereimt hielten, mit Vorsatz Widerstand geleistet hätten. Vielmehr beweisen es die allerorts hervortretenden verwandtschaftlichen Ansätze, daß den Schlußfolgerungen, die aus P. Cézannes Stillehre allgemach abgeleitet worden sind, sich nicht wenige der fortschrittlich gesinnten holländischen Künstler rein denkerisch nahe verbunden fühlen. Daß sie zögern, auch werktätig bis ans letzte, entscheidende Ende mit zu gehen, hat seinen tieferen Grund vielleicht darin, daß die Nötigung, sich vom Drucke der Wirklichkeit durch raumbildnerische Verklärungen zu befreien, in Holland von außen her auf das künstlerische Empfindungsleben nicht zwingend genug einwirkt. In der Tat keilt die Bodenbeschaffenheit von Holland den Menschen nirgends zwischen schroffe und düstere Gegensätzlichkeiten ein; es gibt hier keine zu reißenden Stromwässern abstürzende Talschluchten, keine Berghäupter, die jäh und riesenhaft ihre senkrechte Gewalt gen Himmel stoßen; das ganze Land zergeht in das offene, freundliche Einerlei seiner wagerechten Weidetriften, seiner wagerechten Gartenbeete, seiner wagerechten, schier stillestehenden Kanalzüge. Und auch in den Stadtansiedelungen Hollands formt sich der Raum zu keinen steinern-unmenschlichen Bekundungen. An den wenigen Plätzen, die Weltstädte heißen dürfen, gibt es nicht wie in Paris, Berlin oder Rom ganze Zeilen vielstöckig emporsteigender Waren- und Kontorpaläste, keine endlosen Fabrikviertel mit Rangierbahnhöfen, Maschinenhallen, hohen Rauchschloten. Der Verkehr der Fuhrwerke, Zugtiere und Menschen wickelt sich in Amsterdam, Rotterdam, s'Gravenhage ohne Hast, gemessen und lässig ab; und vor dem Eindrucke des Eingemauertseins, der an anderen großen Orten des mensch-

lichen Zusammenlebens dadurch entsteht, daß alle Wege gepflastert, mit Steinfließen belegt oder asphaltiert sind, wird das Straßenbild der holländischen Gemeinden durch die Gegenwart der pflanzengrünlichen, mit munteren Brücken überspannten, seitlich von schwingenden Baumwipfeln bestandenen Wassergrachten bewahrt, die bis ins Herz der Stadt die Erinnerung an die freie, ungeräumige Natur draußen hereinführen.

Statt des Raums, der in Holland nicht als ein unmittelbares Erlebnis anspricht und aufreizt, ist es das Darstellungsprinzip der Fläche, welches hier zu Lande als Träger des neuen Formenaufbaus in Sonderheit herangezogen und zu den weitest gehenden Schlußfolgerungen hin entwickelt ward. Daß die junge holländische Kunst gerade auf dem Gebiete der Flächenästhetik und -behandlung ihre eigenbürtigsten, gewagtesten Würfe tat, in dieser Tatsache enthüllt sich vielleicht die andere Seite jenes Einflusses, der von dem erdkundlichen und lebensgesetzlichen Wesensgepräge dieses Erdstrichs ausgeht und der hiermit den Schollenbewohner unbewußterweise formt und beschäftigt. Denn die Veste, die sich unter den Füßen des holländischen Menschen nach vor- und rückwärts ausbreitet ist wie eine Tafel platt und grenzenlos, und auch ihre Verlängerung: der weiße Strand und das graue Meer und auch ihre Überdachung: der dunstige, scheinbar allenthalben gleichhohe Scheitelabschluß des Himmels vereinen sich zu dem einen, den Menschen von der Wiege bis zum Grabe begleitenden Größeneindrucke der Ebene, der Fernsicht, der Flächenstille.

Es ist nicht einfach die naturgegebene Form dieser weiten holländischen Niederung, welche der neuen Kunst als das Thema und als die Richtlinie dienen konnte. Jene Grenzenlosigkeit, wie sie sich da draußen vorfand, mußte zuvörderst die Taufe der Idee empfangen; sie mußte sich umformen und einspannen lassen in kleine und kleinste mathematische Figurenteile; die Wirklichkeitsfläche mit all den Zufälligkeiten ihrer planimetrischen Lagerung hatte einzugehen in regelhafte

Felder, Ausschnitte, Winkelmasse, die als solche in der Außenwelt nicht ihres Gleichen haben und die ein wahrhaftiges Dasein nur in der Imagination des menschlichen Wissens besitzen. Die Fläche mit ihren solcherart hervor geholten, ideellen Erscheinungsmöglichkeiten hörte nunmehr auf, ein bloß untergeordneter, nebenher bemerkter und gebrauchter Gesichtspunkt der künstlerischen Darstellung zu sein. Indem sie begriffsmäßig gesäubert und vereinheitlicht wurde, stieg sie zum Range eines selbständigen und reinen Gestaltungselements auf. Die sich der Aufgabe unterzogen, die Fläche wieder mit ideenhaftem Eigenleben zu begaben, sind die Maler W. van Leusden, P. Mondriaan, B. van der Leck, Th. van Doesburg, C. Beekman, P. Alma, denen sich der in Holland lebende Ungar Vilmos Huszar zugesellt. W. van Leusden nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als bei ihm die Entwicklung unbewußter, vorsatzloser abläuft als bei den andern; zu verschiedenen Malen in seinem Leben findet er sich fast zur eigenen Überraschung von bisher ausgeübten Fertigkeiten losgerissen und plötzlich vor eine entgegengesetzte Formungspflicht gestellt. Auf die Wirklichkeitstreue des Anfangs folgen unvermittelt dekorative Wiedergabeversuche; an diese schließt sich ein Arbeiten mit kubischen Aufbaubestandteilen; danach öffnet sich die Gedrungenheit und macht einem flächigen Auseinanderschwingen Platz. Zuletzt versteift sich, was liedhafte, ungehemmte Farbenkurve war, zu grauer Härte und zu einer Ebenmäßigkeit der Bildoberfläche, die z. B. auf den Abwandlungen des Themas der javanischen Majangpuppen alle tändelnden Bauschungen in kahle Ecken- und Winkelverhältnisse, alles freie Bewegungsspiel in einen kunstvoll strengen Aufriß geometrischer Grundformeln übergeleitet zeigt. Es sind die Fiktionen des Punkts, der Linie, des Kreises, der Parallele, in welche hier die zeitlich-räumliche Erscheinungswelt auseinandergerückt, womit sie erneut gebunden und auferbaut wird.

Alle diese Maler wollen den bloßen Einfall, die Eigen-

willigkeit, die träumerische Abschweifung und Verführungsmacht ausgemerzt wissen; nichts soll herrschend und entscheidend sein als die klare rechnerische Verstandesüberlegung. Denn diese Winkel, Farbenhöfchen, Stäbe und Kreisscheiben bedeuten keineswegs umschreibende Formzeichen, keinesweges einen beliebig ausschmückenden Ersatz der Wirklichkeit, sondern sie sind die unmittelbaren Ergebnisse von überaus gewissenhaften inwendigen Wahrnehmungsanstrengungen, die sich hier freilich im Bezirke der reinen Begrifflichkeit bewegen. „Ebenso gut wie das Denken ist das Sehen, wenigstens für Künstler, ein abstrakter Vorgang und wie ein Gedankenbild entsteht, auf die nämliche Art bekommen die auswendigen Dinge für uns ihre Form. Das Sehen ist eine Wiederaufbauhandlung, die auf den Gesetzen der Rechenkunde beruht ... Die große Bedeutung der Malerei ist just, daß sie, die von einer dreidimensionalen, körperlichen Wirklichkeit ausgeht, zur Flächenfüllung innerhalb eines einzigen Flächenraums gelangen muß, will sie nicht in den Irrtum verfallen, daß die malerische Schöpfung in die Wirklichkeit übergeht." (Theo van Doesburg). Die Inhalte der inneren Anschauung werden dementsprechend nicht tiefenmäßig-illusionistisch auf die Tafel gebracht, sondern an die Stelle der herkömmlichen Perspektivenkunst tritt das anti-anturalistische Verfahren der rein rechnerischen Aufrißdarstellung: „Die perspektivische Gestaltung trübt und schwächt die Erscheinung der Dinge, wogegen die Aufrißgestaltung die Dinge makellos wiedergibt. Im Kubismus trachtete man, indem man verschiedene Projektionen gleichzeitig nebeneinander oder durcheinander veranschaulichte, nicht allein zu einem makelloseren Bilde der Dinge, sondern auch zu einer reineren Plastizität (Umfangsausdruck) zu gelangen." (P. Mondriaan). Die eine vierseitige Fläche, auf welche wie auf einem erhellten Lichtschirm die Fällung des künstlerischen Lots erfolgt, bedeutet hier auch keine eigentliche zwei-dimensionale Realebene sondern den Ort, wo im Gegenteil unendlich viele Dimensionalmöglichkeiten im Zu-

stande des Vorgestellt-werden-könnens schlummern. „Die Malerei, wie sich diese in der neuen Gestaltungsweise lauter ausspricht, befreit uns von der gewohnten plastischen Raumdenkart. Sie ist flächig. In ihrem Flächigsein bildet sie weit mehr das Unbegrenzte, die Unendlichkeit als das räumlich-Begrenzte, das Körperliche. Dieweil sie sich kraft ihres Wesens von der drei-dimensionalen Wahrnehmbarkeit abwendet und selbst bis in die Bildhauerkunst gegenüber den veralteten perspektivischen Raumvorstellungen abstrakt auftritt, gewinnt sie die Möglichkeit, auf der Fläche eine Vielfalt von Raumabmessungen in abstrakter Weise zum Ausdruck zu bringen. Wo das Auge eine beschränkte Anzahl von Raumabmessungen, sagen wir drei, wahrnimmt, da wird der Geist stets mehrere Raumabmessungen, sagen wir vier bis n, gewahr. Da der Geist sich in allem auszudrücken sucht, um in diesem Ausdrucke sich wiederzufinden und zu erkennen, die drei-dimensionalen Vorstellungen aber zu einer solchen Ausdruckslösung nicht im Stande sind, so ist es offenkundig, daß eine Ausdrucksverwirklichung des Geistes nur stattfinden kann auf Kosten der dreidimensionalen Vorstellungsweise. Nur der Abbau der Natur bietet in einem neuen Aufbau dem Geiste die Möglichkeit sich auszudrücken.“ (Th. van Doesburg).

Der Einspruch, den diese Maler auf der ganzen Linie wider die Nachahmung der Natur erheben, richtet sich nicht minder heftig gegen das Verhältnis, welches in dieser Zeit von den Menschen zu den Werken der Kunst eingenommen wird. Auch im Bereiche der ästhetischen Beziehungen fordern sie, daß die Idee wiederum als die erste und anführende Gewalt eingesetzt werde, was sagen will, daß die künstlerischen Schaffensgebilde nicht losgelöst vom Menschen und um ihrer selbstwillen Wert und Zweck besitzen sollen, und daß sie aufhören, denen, die solche Gebilde erwerben können höchstens als ein Stimmungskitzel, ein Besitzerprunk und ein Zeitvertreib flüchtige Schmeicheldienste leisten zu dürfen. Von hier aus empfinden diese Künstler die Pflege und das Dasein des

Staffeleibildes, das an die Wand gehängt wird, weil es anderswo kein Unterkommen findet, noch weit fragwürdiger als jene Thorn Prikker und Derkinderen, die dem vollen Bruch mit der bürgerlichen Kultur geflissentlich aus dem Wege zu gehen gesucht hatten. Es entsteht erneut die Forderung nach einem innigen Zusammengehen der Malerei mit der Hausbaukunst. „Durch sein Helldunkel und seine perspektivischen Bestandteile steht das Staffeleigemälde mit dem Architekturgedanken im Widerspruch. Denn das perspektivische Landschaftsgemälde bricht zwar die Fläche der Mauerwand, jedoch auf verkehrte Weise, nämlich in die Tiefe. Ein neues, rein flächiges Gemälde bricht, wenn es auf Mauerwand angebracht wird, dieses flach-rythmisch gemäß der Architektur in Höhe und Breite. Will man die Bedeutung der modernen Flachmalerei erfassen, so muß man diese im unmittelbaren Zusammenhang mit der modernen Hausbaukunst, ihrem angewiesenen Platz, betrachten. Im Gegensatz zum impressionistischen Gemälde, welches die baukünstlerische Fläche vernichtet, wird durch die neue Flächenmalerei die eintönige baukörperliche Wandebene aus ihrer Erstarrung geweckt und verlebendigt. Gesetzt, daß eine ganze Wand mit einem perspektivischen Gemälde bedeckt würde, was bleibt dann von der Wand als solcher übrig? An die Stelle der Wand ist in Form eines Hains, eines Baumgangs, einer Landschaft Tiefe getreten. Gesetzt hingegen, daß dieselbe Wand mit einer flächigen vorstellungslosen Malerei bedeckt würde und daß diese Malerei so angelegt sei, daß sie die geschlossene Fläche von der baukörperlichen Wandebene in Höhe und Breite freimacht oder bricht, so bleibt die Wand baukünstlerisch erhalten. Das Gemälde wirkt mit der Architektur rhythmisch zusammen und es entsteht zwischen der Malerei und der Architektur ein Gleichgewichtsverhältnis." (Th. van Doesburg).

Die Beweggründe, weshalb diese Maler sich gegen die räumliche Verselbständigung der Bildfläche, die ihren Anfang im 14. Jahrhundert genommen hat, auflehnen und weshalb sie

dementgegen die Rückkehr zum engsten, sich ergänzenden Zusammenschlusse des Malereigebildes mit der gemauerten Wand predigen, sind nicht allein von künstlerischer sondern ebensowohl von sittlicher Art. Es soll ganz allgemein die Einflußnahme des Bildes zu einer menschlicheren gemacht werden, und da ist es denn die Wandmalerei, deren Wesen die Möglichkeit zur Monumentalwirkung von vornherein eröffnet, also zu einer Wirkung, die keineswegs nur auf einzelne und auserwählte Schönheitsgenießer mit hochgepflegten Sinnen und Nerven sich zu übertragen vermag, sondern die im Stande ist, gerade den breitesten Volksschichten ein erhebendes Gleichnis, zu schaffen, gerade deren hungernde Daseinsempfindung zu bereichern. Das Wandgemälde strengen und reinen Stils ist geladen mit weitreichenden kollektivistischen Verständigungsströmen, und eben diese naheste Verbindung von Kunst und Leben, dieses Begreiflich- und Notwendigwerden des Kunstwerks für jeden gesellschaftlichen Stand, für jede Stunde des Tagesablaufs, für jede öffentliche Gemeinschaftshandlung, dies ist es, was die Gruppe der holländischen abstrakten Maler glühend anstrebt. In der Kunst soll ein jeglicher die Handhabe finden, sich in Herz und Gewissen zu läutern, sich als sittliche Person zu vertiefen und zu vereinheitlichen. Die Kunst soll als die Brücke dienen, auf welcher der Mensch fürderhin nicht mehr in die Einsamkeit seiner selbstsüchtigen Ichheit fortflüchtet, sondern über die er in den Gefühlszusammenklang mit seinem Nächsten, in den Verantwortungsring der ganzen Erdbewohnerschaft hineinschreitet. Was die Künstler malen, dichten und in Stein hauen, soll den Nöten, mit denen die Zeit ringt, nicht als ein gelassener, kühl zurückstrahlender Spiegel gegenüberstehen; es soll vielmehr jene gesellschaftliche Umwälzung, die sich heute vor aller Augen abspielt, mittels der Kunstwerke geradezu ihren Nachdruck, ihre Beflügelung, ihre höhere Leidenschaftlichkeit empfangen. Die wahrhaftige Wirklichkeit ist geistiger Natur; die sinnfällige Wirklichkeit gehört in das Reich der Vermutung, die heute so und morgen

anders aufglüht. Der Glaube an die äußerliche Wirklichkeit, der heute zerfällt, schafft den Platz für neue, geistigere Daseinsdeutungen. „Die Formen der alten Kultur zerbrechen deswegen, weil das Wesen einer neuen Kultur bereits innerlich in der Menschheit anwesend ist. Die Offenbarung dieses Zusammenstoßes wird durch den Weltkrieg erbracht, den wir jetzt miterleben. Kund macht die neue Kultur sich vorerst in Einzelnen. Sie sind die Träger einer neuen Welt, einer neuen Zeit. Der Schein wird gegen das Wesen eingetauscht. Das Ungefähr wird Bestimmtheit. Farbstufe wird reine Farbe. Scheinraum wird Raum. Scheintiefe, Tiefe. Gemütswallung, Bewußtsein. Trieb, Vernunft. Krieg, Recht. Natur, Stil." (Th. van Doesburg).

Es ist also nicht das eine oder andere Gebiet, nicht entweder dasjenige der Kunst oder dasjenige des Lebens allein, in das es die Auflehnung und den Umsturz hineinzutragen gilt. Sondern die doppelte Zielrichtung der revolutionären Entschlossenheit, wie diese vom Beginne ab durch Vincent van Gogh erfaßt und vorgelebt worden war, und wie sie während der letzten dreißig Jahre unter dem Rufe: „Los von der Natur!" allenthalben und selbst in der Politik, in der Erziehungslehre, in den Realwissenschaften zwischen dem Gestern und Heute eine immer größerwerdende Kluft aufgerissen hatte, das Bewußtsein dieser zwiegeteilten, revolutionären Aufgabensumme ist bei dieser Gruppe der Abstraktmaler bis zu einer schier inbrünstigen Helligkeit ausgebildet. Sie wissen, daß Ästhetizismus oder Naturalismus in der Kunst, daß Relativismus oder Materialismus in der Lebensführung nur die dem Namen nach verschiedenen Äußerungsweisen ein und desselben weltanschaulichen Grundverhältnisses sind und die düsteren Zeichen dafür, daß der Mensch, statt seinem Ich zu vertrauen, sich an die auswendigen Erscheinungen hingab und sich an sie verlor. Den Stilbegriff, den diese Künstler auf ihre Fahne geschrieben haben, meinen sie darum ebenso verpflichtend für den Künstler wie für den Nichtkünstler, für

das Denken wie das Handeln, für den Traum wie die Gesinnung. Davon abgesehen, daß sie in den Dingen der Politik durchweg auf Seiten des äußersten linken Flügels stehen, daß sie die Internationalität der Gesellschaft und der Kunstschöpfungen ausrufen, wenden sie sich auch insofern gegen die schauerliche Einsamkeitsstimmung des eben versinkenden Menschenalters, daß sie über jene subjektiven Gemütswallungen und Ausnahmesorgen, daraus die Künstler bisher ihren bevorzugten Schaffensstoff und Schaffensantrieb zu entnehmen pflegten, die gnadenlose Ächtung aussprechen. Statt dessen wollen sie als erlebens- und gestaltenswert nur jene Begeisterungen und Erschütterungen gelten lassen, die aus der Weite und Tiefe des allmenschlichen Verbindlichkeits- und Einsgefühls stammen. Diejenigen, heischen sie, die malen oder dichten oder bildhauern, sollen seelisch namenlos werden, sollen mit ihren Kenntnissen, mit ihren Plänen, mit ihren Aufschwüngen dem Nächsten mehr als sich selber gehören, und die Werke, die aus ihren Händen hervorgehen, sollen nicht erst im Darstellungsgegenstande sondern bereits in der Form das soziale Erkennungsmerkmal tragen. Nicht die kluge Rücksicht auf das Bestehende sondern der schöpferische Unmöglichkeitswille im Menschen soll wieder vorangehen, den Einzelnen und die Gemeinschaft zu immer neuen Verwandlungen mitreißend. Gehörte zum Helden von ehedem die stolze Gebärde eines romantischen Allein- und Andersseinwollens, so soll nun als Vorbild und als Führer derjenige auf den Schild gehoben sein, in dessen Brust am stärksten die menschliche Bruderempfindung schlägt.

Piet Mondriaan kommt diese Überantwortung des eigenen Ichs an das Allgemeinbewußtsein verhältnismäßig schwierig an. Wohl besitzt er eine ungemein feine und kühne Zukunftswitterung; er ist der eigentliche Pfadfinder dieser Gruppe. Wo Picasso zu zögern anfing (1913) und sich zu Zugeständnissen bereit fand, hielt Mondriaan mit desto größerer Strenge auf die volle und ungeteilte Durchführung der neu

gesichteten Stilmöglichkeiten und erreichte es so, daß auch die letzte der notwendig angewiesenen Schlußfolgerungen gezogen wurde. Bei ihm gibt es keine irgendwie sinnenwirkliche Umschleierungen des rein geistigen Formausdrucks mehr. Aber wie Picasso kann auch er es nicht vermeiden, daß seinen Tafeln eine Gültigkeit eignet, die minder oder mehr im Bereiche einer allerpersönlichsten Bekenntnismalerei stecken bleibt. Die Auflösung des Ichs nimmt er gewissermaßen nur auf die eigene Gefahr und als einen sich selber erteilten Auftrag vor, rührt allerdings hier an die tiefstübereinstimmenden Sehnsüchte und Nöte der Mystiker. Deren Trachten ist zu allen Zeiten auf jenen höchsten Grad der Versenkung gerichtet gewesen, der die Bilder und Erinnerungen der Sinnenwelt samt und sonders zum Erlöschen bringt, der Mystiker, die aber dann, wenn sie das Unaussprechliche und Gegenstandslose gestaltförmig machen wollen, ihre Zuflucht wieder zu Metaphern und Kunstgleichnissen nehmen müssen. Mondriaan löst das Ich nicht überstürzt und rauschbesessen aus seinen Bindungen; dessen sinnliche und trieberfüllte Zuständlichkeiten trägt er Schicht um Schicht mit einer fast wissenschaftlichen Hellsicht und Besonnenheit ab, bis nackt und klar das Letzte, die bewegungslose Stille übrig bleibt. In diese zieht er alles hinein, was außerhalb des Ichs als Welt, Leben, Erscheinungsvielfalt sein Wesen treibt, verformt es darin und läßt es in jenen äußersten mathematischen Vereinfachungen fortleben, die selber aus dem denkerischen Vermögen des Ichs stammen. Die Farbengebung wird so gehalten, daß auch von dieser Seite her etwaigen Störungen des begrifflichen Gleichgewichts wirksam vorgebeugt ist; kein Widerstreit zwischen Licht und Schatten trübt die Glätte der kristallinisch durchzogenen Bildoberfläche. „Die neue Bildgestaltung kann vermittels keiner (natürlich) leibhaftigen Vorstellung in die Sichtbarkeit treten, da die leibhaftigen Vorstellungen — selbst bei einer allhaft erweiterten Schauensempfindung — stets mehr oder weniger in Beziehungen zum Eigenpersönlichen stehen. Die neue Bild-

gestaltung kann nicht in jene Mittel eingehüllt sein, die das Eigenpersönliche kennzeichnen, nicht in die natürliche Form und Farbe, sondern ihren Ausdruck muß sie in den Abstraktionen von Form und Farbe gewinnen: in der geraden Linie und der rein herausgestellten Primärfarbe." (Piet Mondriaan). Aber diesen Vorgang der seelischen und der technischen Formvereinfachung, der sich in der Verborgenheit des Ichs abspielt, vermöge des künstlerischen Werks umgekehrt nach außen zu stoßen, auf daß nämlich die Kraft des Beispiels in fremde Ichs hinüberströmt und sie ihrerseits umwandelt, diese ergänzende Beeinflussungsmacht ist Piet Mondriaan wie gesagt weniger gegeben. Die Ursache des Versagens ist vermutlich nicht so sehr in dem eingeschlagenen Mitteilungsverfahren oder in der Schwerverständlichkeit der vorgetragenen Gedankeninhalte als in der persönlichen Wesensneigung des Künstlers zu suchen, der scheu und feinnervig ist, und den eine mehr beschauliche denn heftig werbende Schaffensleidenschaft beseelt.

Eine stämmigere und zum voraus nüchternere Gefühlsanlage weist die Persönlichkeit B. van der Lecks auf. Es gelingt ihm infolgedessen seine Formabstraktionen, die denen Piet Mondriaans an Waghalsigkeit nichts nachgeben, weit wirklichkeitskräftiger, herrischer, unbestreitbarer wirken zu lassen. Wie auch Piet Mondriaan begann er mit der naturalistischen Wiedergabe dessen, was sein Auge unnachdenklich als Haus, als Baumwipfel und als Gartenbeet wahrnahm. Aber ein Freund jener belle peinture, der P. Mondriaan mit einer Anzahl von vorzüglichen Kopien nach alten Meistern und mit seinen pastos und schwungvoll gemalten Blumensträußen gehuldigt hat, war van der Leck schon damals nicht, als er bei Allebé, dem Asterdamer Altmeister, ausgelernt hatte: er hält seine Farbengebung glanzlos, die Zeichnung wollig und umständlich, die ganze Bildanordnung gleichsam mit Absicht steif und spröde.

Sobald er dann von der reinen Landschaftsmalerei mit

plötzlichem Rucke Abschied nimmt und sich der Darstellung der menschlichen Figur zuwendet (Soldatenbilder) kommt der Zug seines Wesens zur Sparsamkeit und zur Regelstrenge noch deutlicher zum Vorschein. Er durchdringt den Schaffenshergang und macht sich zum Kerne der Schönheitsüberzeugung selber; dies insofern als der Künstler nirgendwie den seelischen Eigencharakter einer Figur oder deren körperlichen Lebendigkeitsanschein herauszuarbeiten sucht, im Gegenteil die Unterdrückung jedes allzu abhebenden Unterscheidungsmerkmals sich als Hauptaufgabe stellt. Im stilistischen Ergebnisse mündet dies dahin, daß die Gestalten und die Vorgänge von dem Künstler nach einem, aufs sorgsamste beobachteten Symmetriebegriffe zueinander abgemessen und ins Gleichgewicht gesetzt werden. Der Schritt bis zur Unterbringung des gesamten Bildinhalts in eine einzige Grundfläche ist von hier aus nicht mehr groß. Van der Leck vollzieht ihn, indem er aufhört, die Erscheinungen vor- und hintereinander zu staffeln; statt dessen reiht er sie nunmehr wie Spielkartensilhouetten einfach neben- und übereinander. Zugleich tritt die fortschreitende Gesinnungsvertiefung seiner Kunst auch insofern in Kraft, als er auf den Bildern jenes Schaffensabschnittes der bürgerlichen Gesellschaft erklärtermaßen den Fehdehandschuh hinwirft. Was nämlich diese Tafel geistig trägt, ist nicht der reiche Zusammenklang irgendwelcher Verkürzungen und Überschneidungen, denn ein jeder Teil des Bildes steht losgetrennt vom anderen, und zwischen den farbigen Feldern klaffen die Lücken des farblos weißen Hintergrunds — der tragende Halt liegt in jener Inbrunst des sozialen Vortragstons, der sich unmittelbar im Formenaufriß ausspricht. Die Flächensumme, die hier aus den schlichtesten frontalgegebenen Sacheinheiten — Köpfe, Rümpfe, Beine, Röcke — gebildet wird, rückt dann van der Leck schließlich in eine rein mathematische Zeicheneintragung auseinander, so daß die Wirklichkeitskörper lediglich in der Form von Balken, Stäben, Drei- und Viereckscheiben übrigbleiben, die wie Brettspielklötzchen in kahle Zinkweißflächen

eingelassen werden und unter Verzicht auf jeden verpersönlichenden Seeleninhalt ihre Eindruckskraft allein in der Wechselbeziehung der Farben-Ausmaß- und Entfernungswerte besitzen. Der Folgegesetzlichkeit dieses Abstraktionsablaufs hat sich van der Leck bis in die mittelbare Ausübung seines Berufs angeschlossen und sich dem verwandtschaftlichen Urverhältnis zwischen Malerei und Baukunst aufs engste dadurch anzunähern gesucht, daß er, das Atelier mit dem Baugerüste vertauschend, sich gegenwärtig mit Vorliebe der Ausmalung von Stuben, Hausfluren, Saalplafonds widmet. Wenn er sich solcherweise an den Anfang der malerischen Schmuckkunst überhaupt stellt, so folgt er im Grunde jenen nämlichen Neigungen, die bereits bei Jan Toorop und Thorn Prikker mächtig geworden waren, nur daß diese Künstler in all den Abarten des Wandgemäldes: Fußbodenmosaik, Glasbrandentwürfe, Kachelkompositionen mehr den Überfluß ihrer technischen Könnerschaft auszuleben und den begüterten Schichten damit neue und auserlesene Kunstbesitzstücke zuzuführen trachteten; wohingegen van der Leck mit dem niederen Handwerker in Reih und Glied tritt, um in die proletarische Fühlweise sich menschlich einzufügen und dem vierten Stande beim Kampfe just gegen die alte Gesellschaftsordnung geistigen Beistand zu leisten.

Auch Theo van Doesburg betätigt sich vornehmlich als Architekturmaler. „Das neue Gestaltungsbewußtsein“, schreibt er, „bringt das Streben mit sich, die Baukunst durch die Zusammenarbeit aller plastischen Künste auf der Grundlage eines durchgehenden Gleichgewichtsverhältnisses zu einem monumentalen Stile hinzuführen. Ob hierbei die „Freie“ Malkunst ganz und gar untergehen wird, muß die Zeit und die Kultur der Heimstätte selber lehren. Vorläufig ist es ausgemacht, daß ein Stil nicht entstehen kann, solange hinsichtlich der verschiedenen Künste verhältnisgleiche Arbeitsverteilung besteht. Ein Stil kann also nicht entstehen, wenn die von den führenden Architekten verkündeten Lehrmeinungen durch sie selber verwirklicht werden und sie, was die malerische und bild-

hauerische Ausgestaltung betrifft, alles allein tun wollen. Eine jede Kunst, sowohl die Architektur- wie die Mal- und Bildhaukunst heischt den gesamten Menschen." So betrachtet, sinkt die Tätigkeit des Architekturmalers keineswegs zur gewöhnlichen und nachträglichen Dekorationskunst herab. Van Doesburg fordert, daß die Festhaltung eines Unterschieds zwischen freier und angewandter Kunst an und für sich aufgehoben werde. Die meisten Werke der freien Malerei ständen wegen ihres Mangels an innerer Durchlebtheit dem landläufig begriffenen Dekorationsstile viel näher als die geometrischen Flächentafeln der abstrakten Maler. Der innere Prozeß bei der Gewinnung des abstrakten Schmuckmusters sei mindestens ebenso langwierig und mühsam wie beim figurenreich aufgebauten Wirklichkeitsgemälde.

Doch liegen die Verdienste van Doesburgs um die Verdeutlichung des neuen Stils hauptsächlich auf dem theoretischen Gebiete. Er ist es, der denkerisch die schlagensten und strengsten Formulierungen aufgestellt hat und diese in einer Sprache, die sich bis in die Wortwahl und den Satzbau hinein von aller Umschweifigkeit, Schönrederei, Rückwärtsanlehnung freihält und sich statt dessen einer förmlich dramatisch zugespitzten Ausdrucksfrische befleißigt. Er hat die Gründung zahlreicher junger Kunstvereinigungen mitgemacht oder in die Wege geleitet, sucht rastlos durch Vorträge und Buchveröffentlichungen Aufklärung zu verbreiten und rief für sich und seinen Kreis 1917 die Monatsschrift „De Styl" ins Leben, die zwar das Sprachwerkzeug nur einer einzigen Gruppe ist, die aber durch ihre unerschrockene und unnachsichtliche Willensgeradheit weit über Holland hinaus sich Achtung zu erringen verstanden hat. Das Bekenntnis zur Reinheit der Idee erfüllt van Doesburg mit der Macht einer schier religiösen Glaubensinbrunst; wer nicht mit ihm ist, der ist wider ihn; selber die Kunst erscheint ihm von einem gewissen Augenblicke ab unrein, verräterisch. „Mein letztes Gefühl ist, daß ich durch die Kunst hindurch, über die Kunst hinweg mich fortgewachsen habe, und daß ich die Kunst

fortan für den Geist als ein unzureichendes Hilfsmittel betrachten muß." Die Auflösung der kleinen, von Leidenschaften hin und her gezogenen Eigenichheit wird ihm darum nicht nur zur Vorbedingung jedes künstlerischen Schaffens sondern zum Sinn und zum Gebote der Sittlichkeit schlechthin; die geometrische Figur ist der Rahmen, innerhalb dessen der Geist seinen reichsten, selbstgetreuesten Entfaltungsumfang erlangt. „Das Geistige, das völlig Abstrakte ist just das Menschliche, während bloß Seelisches noch nicht an die Höhe des Geistigen heranreicht und deshalb als einer niederen Stufe der menschlichen Kultur zugehörig betrachtet werden muß. Die Kunst soll nicht gemütserregend sein. Jede Gemütserregung, gleichgültig ob sie zur Zustandsreihe des Schmerzes oder der Freude gehört, bedeutet eine Störung des Zusammenklangs, des Gleichgewichts zwischen Subjekt (Mensch) und Objekt (All.). Das Kunstwerk soll den Betrachter ins Gleichgewicht zwischen sich und dem Universum bringen; Gemütswallungen bewirken just das Gegenteil. Sie sind die Folge von verwirrter, unausgeglichener Lebensauffassung, die ihren Grund in der Vorherrschaft unserer Individualität, unserer Naturgebundenheit hat. Alle Gemütswallungen gilt es zurückzukonstruieren auf reine Raumverhältnisse."

Bei Christian Beekman bildet die Flächenmathematik schon in den allerersten Werken, wo der Künstler sich noch genauer an die Naturgestalt der Dinge hält, den ausschlaggebenden Stilgrundsatz. Eine Zeit rein naturalistischen Wiedergabebemühens hat er scheinbar überhaupt nicht durchschritten. Die Farben, die er auf Leinwand bringt, verfolgen selbst nicht beiläufig die Absicht, hier einen Rasengrund, da einen Baumstamm, dort einen Arbeitsanzug der sägenden Holzfäller zu „kennzeichnen" oder tiefenmäßig zu „realisieren"; sie bedeuten lediglich Aufrißwerte, die einander aufs gewissenhafteste bedingen und die, kraft ihrer klaren Verhältnisabstimmung, gemeinsam das Bildgleichgewicht tragen. Auch bei ihm sind es nicht die massigen, regungslos gegebenen Geräte

und Körpergebilde (Landschaft-, Bauwerk-, Wohnraummotive), die er bevorzugt, um aus ihnen das stereometrische Grundgefüge herauszuschälen; wie van der Leck reizt ihn gerade das am schwersten faßbare Thema der immerdar beweglichen, tausendflächigen, nie formgeläutert anzutreffenden Menschenfigur. Näher bezeichnet ist es das menschliche Antlitz, das auf seinen letzten Tafeln mit dem Augenloch, mit der Stirnsenkrechten, mit der Kinngleiche ihm den Baustoff zu einer gleichsam Schindel an Schindel aneinanderpassenden Flächenaufteilung liefert.

Petrus Alma hat mehr dem allgemeinen Sinne nach die gleiche Entwicklung wie van der Leck, Mondriaan, van Doesburg, Beekman zurückgelegt; im einzelnen bedeutet ihm der monumentale Formenabbau nur einen Durchgangsversuch; der rein geometrischen Verhältnisgestaltung stellt er als Endergebnis die Wiederaufrichtung leiblicher Monumentalwirklichkeiten gegenüber. Er begann mit Köpfen und Landschaften, auf denen sich eine lyrisch gestimmte Eindruckswiedergabekunst in guter Haltung, sinnlich, ja ein wenig traumversunken vorträgt, bis er fühlte, einen wie wenig vererbungskräftigen, wie wenig zeitüberdauernden Stilzwang die impressionistische Seh- und Erlebensweise auszuüben vermag. Seine Persönlichkeit war zu eigenwillig, als daß sie den Anschluß an eine allgemein verbindliche Schönheitslehre etwa in der Vergangenheit gesucht hätte; er strebte, aus der Gegenwart zu schöpfen und behielt als letzten Grund, auf dem er für sich eine stetige Entwicklungslinie aufzubauen erhoffen durfte, nur das eigene Tun und Sichbehorchen und die Einsamkeit seiner Ichkraft übrig. Jahre gingen hin, die ausgefüllt waren mit immer wieder neu angepackten Versuchen, mit Fehlschlägen, mit Verzweiflung. Das Schaffensvermögen selber begann unter der aushöhlenden Kritik des Künstlers, der von sich das Unmögliche verlangte, nachzulassen; Bildabstraktionen entstehen, in denen das Zutrauen des Künstlers zu seinen Absichten nur noch ganz zaghaft klopft. Auf dem Bilde „Blick durchs Fenster“ ordnet er die

Außendinge jenseits der Glasscheibe: ein Haus, eine Brücke, Stromgewässer und Segelschiff wie van der Leck häuptlings übereinander, aber die Formvereinfachung wirkt hier wie eine harmvolle Ausmergelung, wie Blutblässe, nicht wie ein freier und stolzer Verzicht auf das Überflüssige. Dann taucht bei ihm, nun voller und leibhaftiger, wieder die Figur des Menschen auf, die er jedoch allein um jener Ideenhaftigkeit wegen heranzieht, die sich in Köpfe, Augen, Profile, Rumpfstellungen hineinlegen läßt. Nicht irgendeine erzählerisch-erzieherische Ideenhaftigkeit, sondern einfach die geistige Anspannung, die denkerische Sammlung, das schaffende Wollen drücken auf dem großen Wandbilde „Gesang" die elf ovalen unterschiedslosen Gesichter aus, die fast nur Schallöcher sind, aus denen der Gesangston in einer klaren, durch symmetrische Bildanordnung ausgedrückten Leidenschaftslosigkeit ausströmt. Das Gemälde „Der Ruf" gliedert sechs menschliche Vollfiguren zu einem einzigen, überaus straffen Baugefüge, das mit der ganzen Macht abstrakter Werte (Rundungen, Schräglinien, Diagonalführungen) die Idee der Fläche zu fühlen gibt. Diese Tafelfläche begrenzt, steigert und entspannt sich dermaßen innerhalb ihres eigenen Verhältnisgleichgewichts, daß ein zentrifugales Abgeschleudertwerden einzelner Teile nicht zu befürchten steht und die Gesamtanlage auf eine Einrahmung durch das Viereck der Holzleisten nicht angewiesen ist. Auch hier ist es nicht ein irgendwie erhabener Gedankeninhalt oder ein leicht ablesbares Lehrbeispiel, das dem Bilde seine unmittelbare Monumentalität verleiht; die ästhetische Selbständigkeit, die von keinerlei Wirklichkeitstreue abhängig ist, wirkt sich einfach in dem Ungestüme aus, mit der die Mathematik von ihrer Wissenschaftlichkeit befreit und wieder zu einem reinen Schauenserlebnis gemacht wird. Dieses Erlebnis hält sich fern von jeder nur persönlichen Erfahrungsgültigkeit; es ist gemeinverständlich; die unsichtbare Idee umkleidet sich mit der Überzeugungsform einer zeitenlosen, gesinnungserfüllten Klassik.

SCHLUSSWORT

Der treibende Gedanke, der in der holländischen Kunst seit 1890 mächtig ist und zur Hervorbringung von Werken geführt hat, die sich von denen des vorangehenden impressionistischen Zeitalters im Stil, in der Gesinnung, im Zweck, kurzum in allem Wesentlichen aufs nachdrücklichste unterscheiden, dieser treibende Gedanke, der gleichlaufend auch das dichterische, baukünstlerische, musikalische und philosophische Schaffen in Holland ergriffen und gründlichst verändert hat, bedeutet nicht ein rein örtliches Ereignis, sondern eine über den gesamten europäischen Erdteil hinziehende Welle der Erhebung und des Umsturzes. Er bedeutet das Einläuten einer neuanfangenden Wirklichkeit, nachdem die bisherige und alte durch das blinde, gutheißende Zutrauen, durch die unterwürfige, verantwortungsscheue Geduld der Zeitgenossen aus ihrem Gleichgewichte geraten war. Er bedeutet die Rückverlegung des irdischen Angelpunktes von den Außenerscheinungen zurück in die letzte und einzige Gewißheit des lebendigen Menschenichs. Er bedeutet die Besinnung darauf, daß die Welt der Traumkraft der Seele bedarf, und daß es dieses Idealisierungsvermögen der Seele ist, welches die Menschenperson in Stand setzt, sich gegen den Anschwall der umgebenden Tatsächlichkeiten aufrecht zu erhalten.

Auch in Holland bedeutet darum das Aufkommen der neuen Kunst nicht den Anbeginn der Entartung: „nein, im Wirrsal schnurrte das Geschehen durcheinander, da die grauen Gemeinplätze der „positiven" Wissenschaften in Europa ihre Herrschenszeit hatten. Die neue Kunst stellt die Genesungsanstrengungen der Seele dar, die verständlicherweise unter der Form des Fiebers verlaufen, denn die heilenden Kräfte können nur aufblühen, wenn das Menschentum wie Ackererde bis in seine tiefen Untergründe aufgebrochen und umgeworfen wird. Wie reich an frischen, von der Wirklichkeitszivilisierung noch nicht angetasteten, nicht ausgelaugten Kräften die hollän-

dische Geistigkeit ist, zeigt das Ereignis Vincent van Gogh und das Auftreten der vielköpfigen Reihe der nach ihm Kommenden. Mit ihnen unternimmt es Holland, bei sich selber zur Umkehr und Erneuerung aufzurufen, bei sich selber das totenhafte Gerüste der Wirklichkeit von gestern vollends niederzulegen Mit ihnen aber schließt Holland sich zugleich den in allen anderen Ländern Europas, hier erst schwächer, dort schon stärker tätigen Umwälzungsmaßnahmen an, derart aufs innigste bezeugend, daß dieses Erdteils geistiges Schicksal ein einziges und gemeinsames ist.

Denn die Kunst ist ein Erlebnisring, der oberhalb und jenseits der Nationen kreist und der, selbst wenn der Künstler in seiner eigenen kleinen Person sich dagegen sträuben sollte, das Empfinden der Abermillionen hinieden zur Mitte und zur Einheit lenkt. Nationale Färbungen vermehren die Fülle der Erscheinungen; sie vermögen nicht Scheidewände aufzurichten, nicht einander in Widerspruch zu setzen. Die Sehnsucht des menschlichen Bewußtseins will in ein leidenschaftliches Einsgefühl zusammenwachsen, damit sich die Ichkraft Aller immer erneut zu unerhörtem, träumeträchtigen Willensaufschwung vereinigen kann. Die Kunst leuchtet den neuen Traummöglichkeiten als erste voran; sie ist die letzte leuchtende Fußspur, die von vergangenen Traummöglichkeiten übrig bleibt.

Die sittlich erzieherische Sendung der Kunst innerhalb des Menschendaseins, an die seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts erst einzelne, dann immer zahlreichere Stimmen erinnert haben, dringt auch in Holland wieder mit aller Macht zur Erkenntnis. Sie leben wohl in ihrem eigenen Reich, die schönen Leinwände, Gedichte und Standbilder, aber dieses Reich ist nicht das der Nippsachen und bei Seite gestellten Andenkenstücke in der Sonntagsstube, die während der übrigen sechs Werktage verschlossen bleibt, oder ein Reich von genäschigen Gehirnausschweifungen, die zu nichts verpflichten, sondern dieses Reich übt eine heischende und aufrüttelnde Gewalt aus: Es ist die geistige Wirklichkeit gegenüber der natürlichen Wirklich-

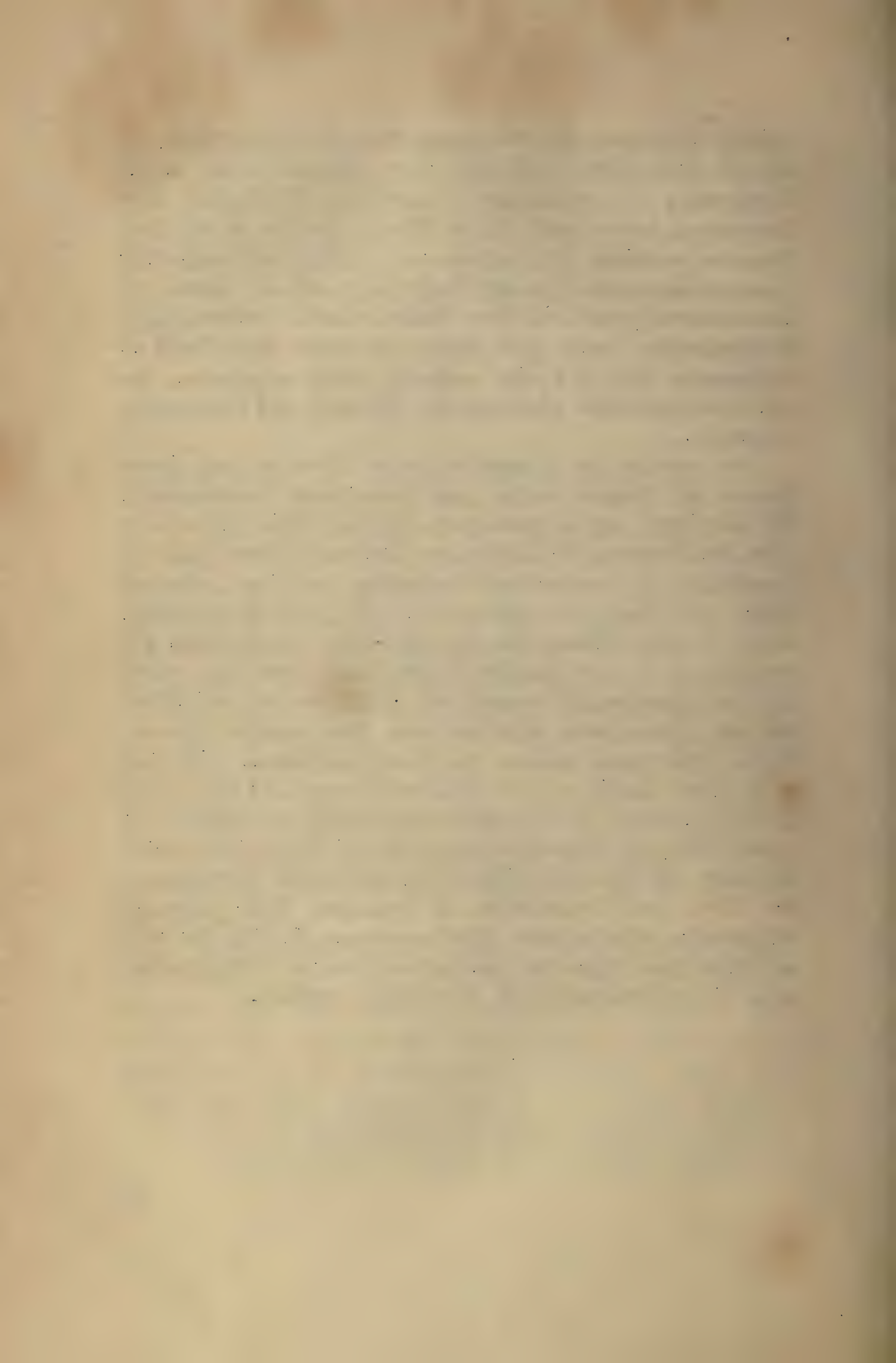
keit, es ist das atmende, unendliche Fließen der Himmelsluft gegenüber dem massigen, bewegungslosen Erdenkloß. Auch in Holland will darum die Kunst mehr als nur schön und lieblich und seltsam sein und wenn ihr auch grobe moralische Zweckbestrebungen fernliegen, so waltet doch aufs stärkste in ihr die Absicht vor, wieder ihn, den Menschen, zu gewinnen.

Die Werke des holländischen Impressionismus (Haager Schule) suchten den Menschen für ein kurzes beglücktes Hinhorchen, ein plötzliches genießerisches Stillehalten zu gewinnen; was sie zu bieten hatten, waren Feinschmeckereien, Stimmungskitzel. Die Nachfolger dieser Augenreizkunst verlangen statt dessen eine Andacht, die nach der rein aesthetischen Seite möglichenfalls weniger beglückt, weniger leicht und gelassen stimmt. Sie wollen den Menschen über seine nur ästhetische Erregbarkeit hinaus, über seine Landsmannschaft, seine Standeszugehörigkeit, über seine Schulüberzeugungen hinaus an seinem letzten unbenennbaren Erschütterungsvermögen packen, nicht um ihn zu verblüffen, nicht um ihm Grauen einzujagen, nicht um ihn noch einsamer zu machen, sondern um die Selbstsucht von ihm zu schälen und ihn heranzuführen an das Gemeinschaftliche und Allmenschliche. In der Kunst soll der Mensch wieder lernen, sich weniger mit Denkvorwänden und abgezogenen Fragestellungen als mit sich selber auseinander zu setzen, in der Kunst weniger gegen Zeitbegriffe und Gelegenheitsbedrängnisse als gegen sich selber zum ewigen Aufruhr anzurücken.

Die jungen holländischen Künstler streben also mit ihren Werken nicht hinweg vom Leben sondern in das Leben hinein. Sie wollen nicht für leerstehende Mauerwände und für die gespickten Börsen wohlwollender Gönner malen sondern für das innere Bedürfnis der Allgemeinheit. Sie suchen diesen Anschluß nicht unter einem Anreiz von romantischer Neugier oder um sich den neuen Herrn, die Masse, geneigt zu stimmen, sondern als Schaffende, die sich dem Nächsten verpflichtet

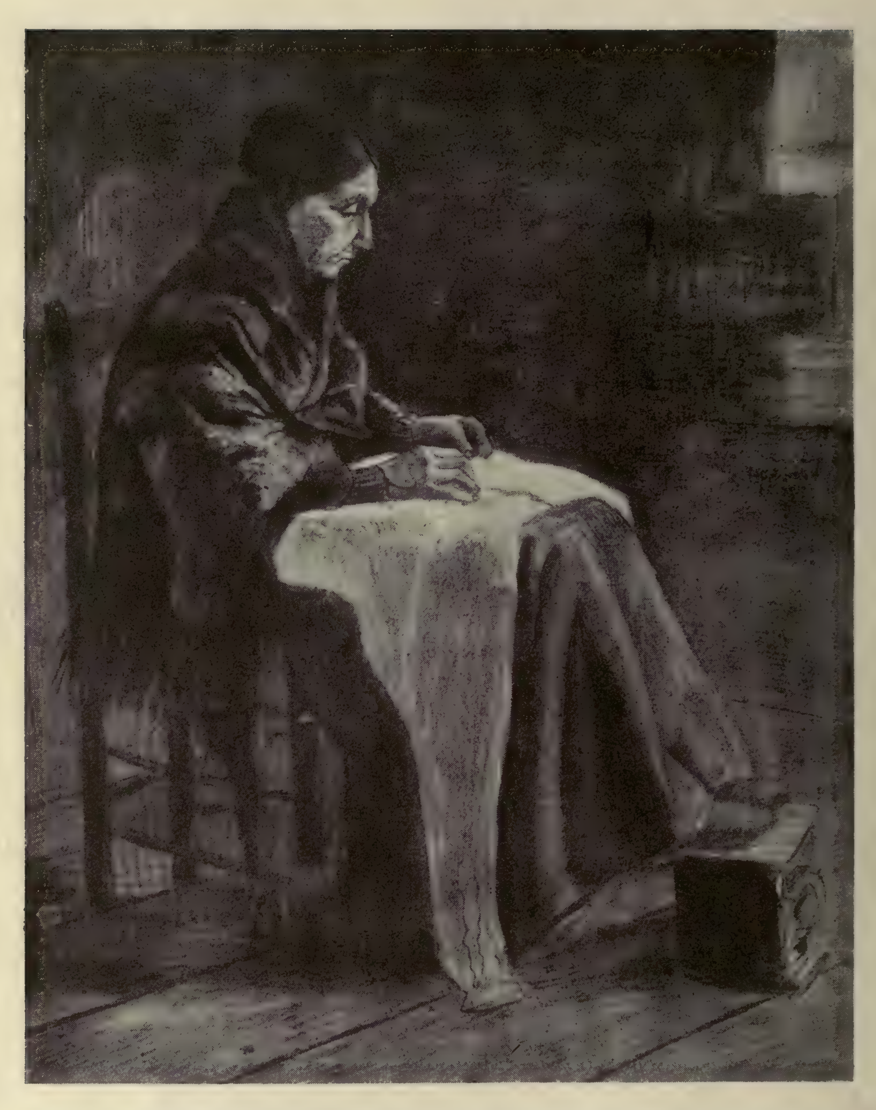
fühlen. Sie wissen, daß die Umwandlung der Wirklichkeit, die sie auf ihren Bildern vollziehen oder vollzogen haben, in der Erneuerung der werktätigen, taggewissen Wirklichkeit ihre Fortsetzung finden muß; für ihr Werk wünschen sie mit ihrer Person einzustehen. Als Zeugnisse wahrhaftiger und drangvoller Geisteserfahrungen sollen die Werke, darin sich der Abbau der Naturformen spiegelt, mit ihrer Macht in das Ich des Beschauers hinübergreifen, damit auch dieser sich mühe, dem Chaos zu entkommen und sich eine seelische Form aufzubauen, die um ihrer selbstwillen Überzeugung, Gültigkeit und Daseinsruhe ausstrahlt.

Nur wenige der jungholländischen Künstler sind heute bereits im Besitze breiter und öffentlicher Anerkennung. Die Geistigkeit, die sie verkörpern, lebt und wirkt sich zwar in allen Berufskreisen des Landes aus, aber noch immer fragt der Geschmack des kauflustigen Bürgertums vor einer Leinwand zuerst nach deren Naturähnlichkeit. Ein jeder dieser neuen Maler hat eine Zeitlang der naturalistischen Arbeitsübung gehuldigt und ein jeder hat den Schritt, den er von dem landesüblichen Kunstbegriffe wegtat, mit Vereinsamung und öfters mit der grimmigsten wirtschaftlichen Not bezahlen müssen. Solche Widerstände gehören zum Künstlerschicksal. Aber daß es in einem Lande, wo die Stilüberlieferung und der Ruhm großer Vorgänge wie nirgends beispielsüchtig und erdrückend wirken, die junge Generation vermochte, sich auf eigene Beine zu stellen und sich nicht einfach mit der ewigen Aufwärmung des Alten und Vergangenen zu begnügen, diese Leistung schließt eine aufständische Kraftanspannung in sich, die rein als solche und abgesehen von der ästhetischen Werteinschätzung, Aufmerksamkeit und Würdigung verdient.





Vincent van Gogh
Alter Mann mit Hut in der Hand.
Kohlezeichnung. Haag. 1881/1883
Sammlung Kröller, im Haag.



Vincent van Gogh

Nähende Frau. Zeichnung. Haag. 1881/1883

Sammlung Kröller, im Haag



Vincent van Gogh
Bäuerin mit weißer Haube. Ölgemälde. Nuenen. 1883/1885
Sammlung Kröller, im Haag



Vincent van Gogh

Kartoffelleger. Ölgemälde. Brabant. 1882—1885

Besitzer Kunsthandlung J. S. Sala, im Haag



Vincent van Gogh

Weber. Federzeichnung. Nuenen. 1883/1885

Sammlung Kröller, im Haag



Vincent van Gogh

Montmartre. Ölgemälde. Paris. 1886/1888

Sammlung Kröller, im Haag



Vincent van Gogh

Restaurant. Ölgemälde. Paris. 1886/1888

Sammlung Kröller, im Haag



Vincent van Gogh

Erinnerung an Mauve. Ölgemälde. Arles. 1888/1889

Sammlung Kröller, im Haag



Vincent van Gogh
Sonnenblumen. Ölgemälde



Vincent van Gogh

Offiziersbildnis. Ölgemälde. Arles. 1888/1889

Sammlung Kröller, im Haag



Vincent van Gogh
Der barmherzige Samariter nach Delacroix. Ölgemälde. St. Rémy. 1889/1890
Sammlung Kröller, im Haag



Vincent van Gogh

Untergehende Sonne hinter Bergrücken. Ölgemälde. St. Rémy. 1889/1890

Sammlung Kröller, im Haag



Vincent van Gogh

Bergrücken mit Obstbäumen. St. Rémy. 1889/1890

Sammlung Kröller, im Haag



Vincent van Gogh

Garten am Irrenhaus zu Arles. Ölgemälde. 1890



Vincent van Gogh

Zypresse mit Mond und kreisenden Sternen. Zeichnung

Besitzer Bremer Kunsthalle



Jan Terwey
Abendmahl. Aquarell



Jan Terwey
Christus auf den Wassern. Aquarell.



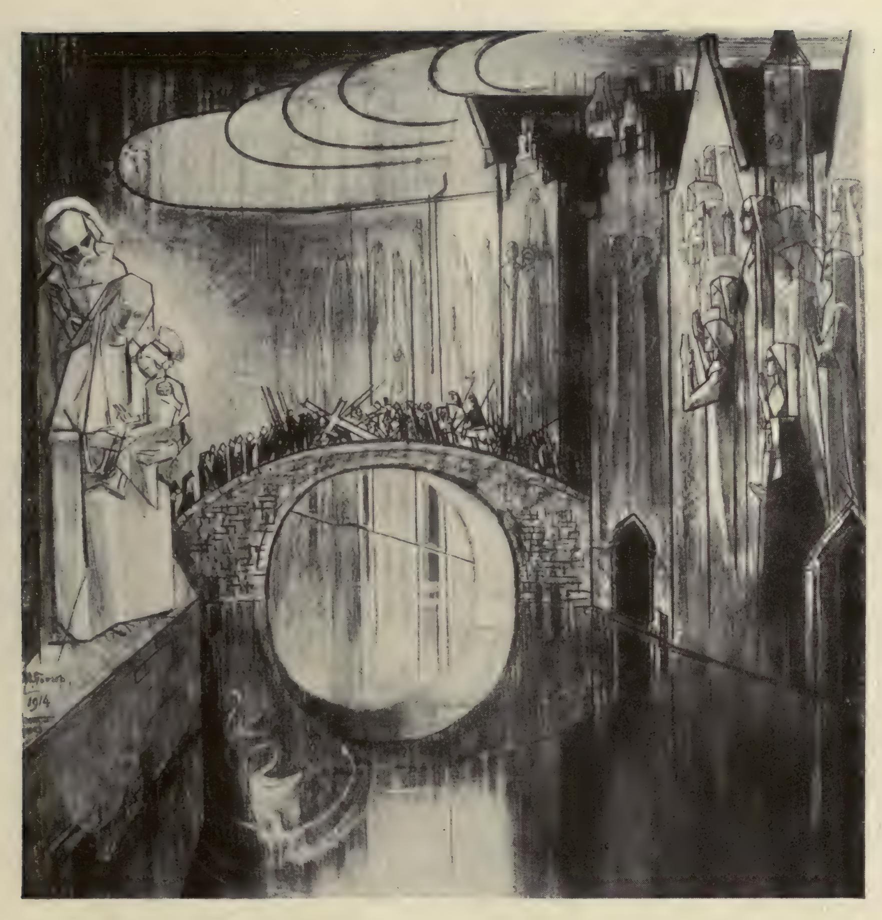
Jan Toorop
Die Drei Bräute. Ölgemälde. 1897



Jan Toorop
Expräsident des Oranjefreistaats Stejn. Ölgemälde. 1905



Jan Toorop
Apostel Bartholomeus. Tuschzeichnung. 1909



Jan Toorop
Brügge. Federzeichnung. 1914



Jan Toorop

Kreuzabnahme. Ölgemälde aus Holz. 1918

Aus der Kirche in Oosterbeek



Johan Thorn Prikker

Zwei Apostel. Zeichnung

National-Galerie, Berlin



Johan Thorn Prikker

Die Braut. Ölgemälde. 1893

Sammlung Kröller, im Haag. Aus: Beeldende Kunst



Johan Thorn Prikker

Christus am Kreuz. Ölgemälde. 1899

Sammlung Kröller, im Haag. Aus: Beeldende Kunst



Johan Thorn Prikker
Bildnis Fräulein A. J. Ölgemälde. 1912
Sammlung Kröller, im Haag. Aus: Beeldende Kunst



Johan Thorn Prikker

Landschaft. Wachskreidezeichnung. 1901

Gemeendemuseum, im Haag



Willem van Konijnenburg
Christus am Kreuz. Aquarellierte Zeichnung. 1918
Sammlung F. H. Kok, im Haag



Willem van Konijnenburg

Ritueller Tanz. Aquarellierte Zeichnung. 1919

Sammlung F. H. Kok, im Haag



Willem van Konijnenburg
Krieger. Aquarellierte Zeichnung. 1919
Sammlung F. H. Kok, im Haag



J. J. Isaäcson
Johannes der Täufer. Skizze in Öl. 1919



J. J. Isaäcson
Abraham. Ölgemälde. 1920



Kees van Dongen

Orientalische Frau. Ölgemälde. 1918

Besitzer Kunsthandlung d'Audretsch, im Haag



Jan Sluyters
Frauenbüste. Ölgemälde. 1910



Jan Sluyters
Herrenbildnis. Ölgemälde. 1912
Sammlung W. Beffie, Amsterdam



Jan Sluyters
Interieur. Ölgemälde. 1918

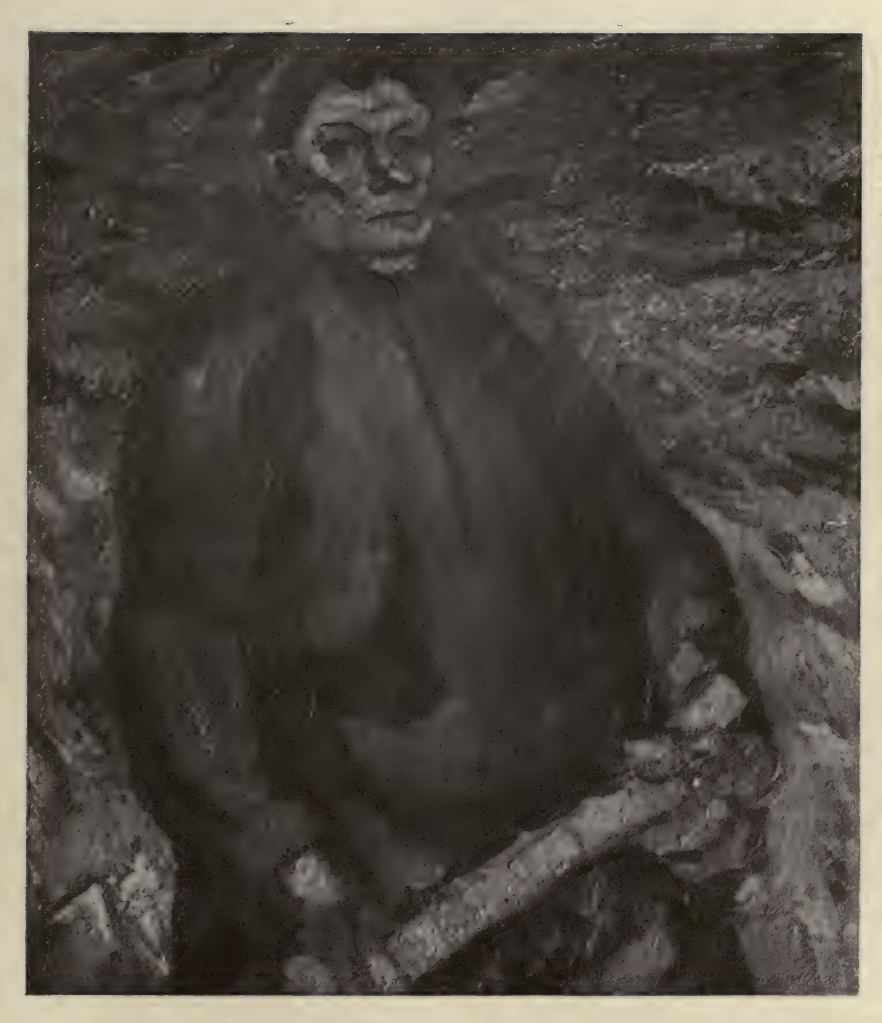


Jan Sluyters
Auf dem Divan. Ölgemälde 1918



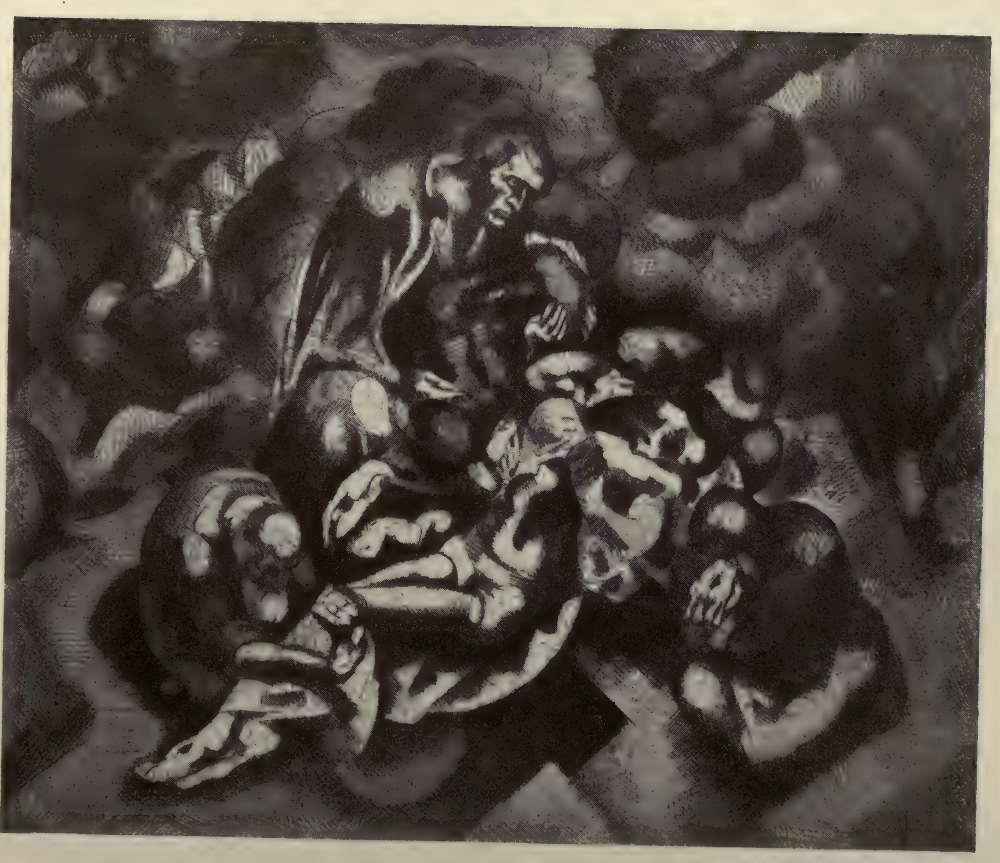
Jan Rädecker

Fabrikarbeiterin. Zeichnung. 1915



Matheus Lau

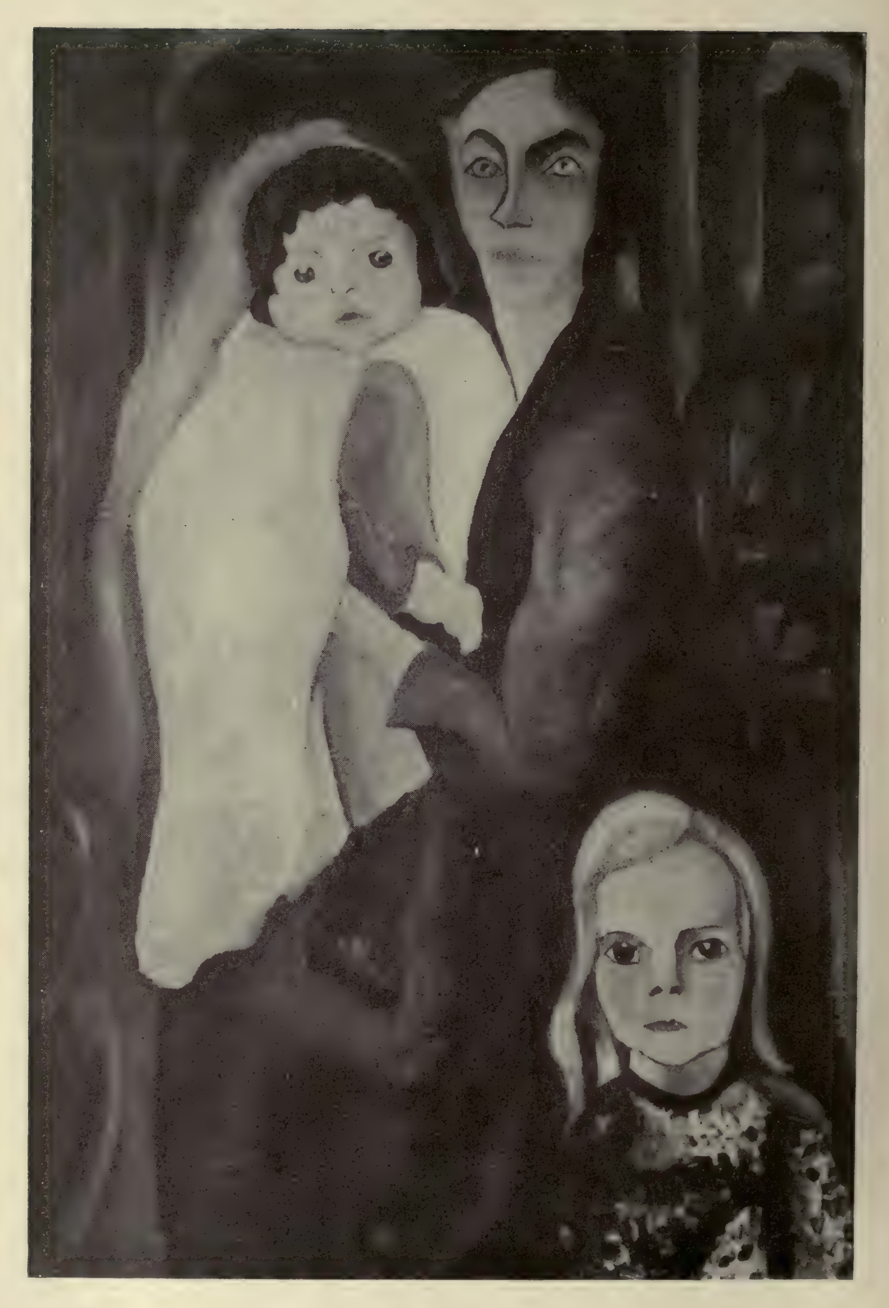
Der Gräber. Ölgemälde. 1920



Jaap Weijand
Grablegung. Radierung



Elsa Berg
Landschaft. Ölgemälde. 1919



Charley Toorop

Mutter mit Kindern. Ölgemälde. 1918

Aus: Beeldende Kunst



Charley Toorop
Geschwister
Sammlung Kröller, im Haag.
Aus: Beeldende Kunst



Kaspar Niehaus
Das Kind der See. Ölgemälde. 1914



Jan Havermans
Gebärende Frau. Kohlezeichnung. 1919



Jakob Bendien
Schwermut. Zeichnung. 1917



A. C. van Rees-Dutilh
Der freie Geist. Kreidezeichnung. 1913



Piet van Wijngaerdt

Alte Häuser und Baum. Ölgemälde. 1918

Sammlung L. v. d. N., Haarlem



Ernst Leyden
Fischerinsel Urk. Ölgemälde. 1920



Arnout Colnot
Blumen und Früchte. Ölgemälde. 1918



Matthieu Wiegmann
Christus. Aquarell. 1919
Sammlung Dr. Essen



Matthieu Wiegmann

Büßende Magdalena. Aquarell. 1920



Matthieu Wiegmann

Austreibung aus dem Paradiese. Kohlezeichnung. 1920



Otto van Rees
Verkündigung Mariä. Ölgemälde. 1920



Piet Wiegmann

Dünenlandschaft. Kohlezeichnung. 1918



Piet Wiegmann
Alter. Kohlezeichnung. 1919



Piet Wiegmann

Bildnis. Tuschzeichnung. 1919



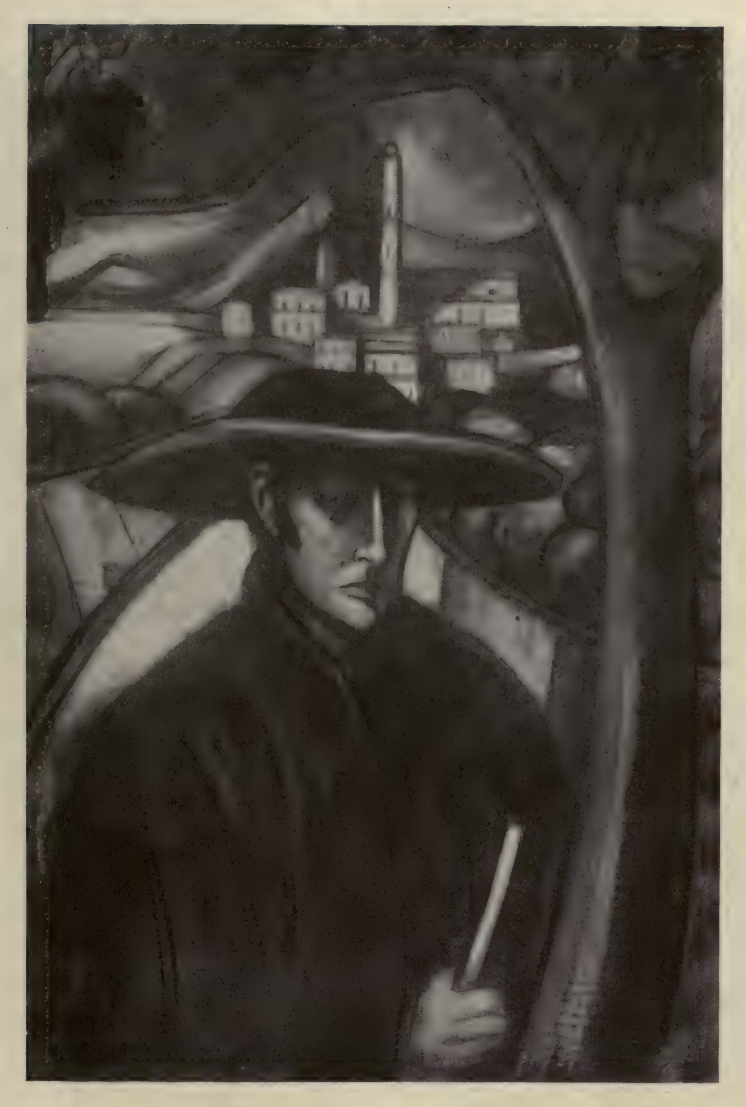
J. L. Schwarz
Frau aus Egmond. Tuschzeichnung. 1919



Wim Schuhmacher
Damenbildnis. Ölgemälde. 1919



Lodewijk Schelfhout
Der Traum. Waschzeichnung. 1918
Nationalgalerie, Berlin

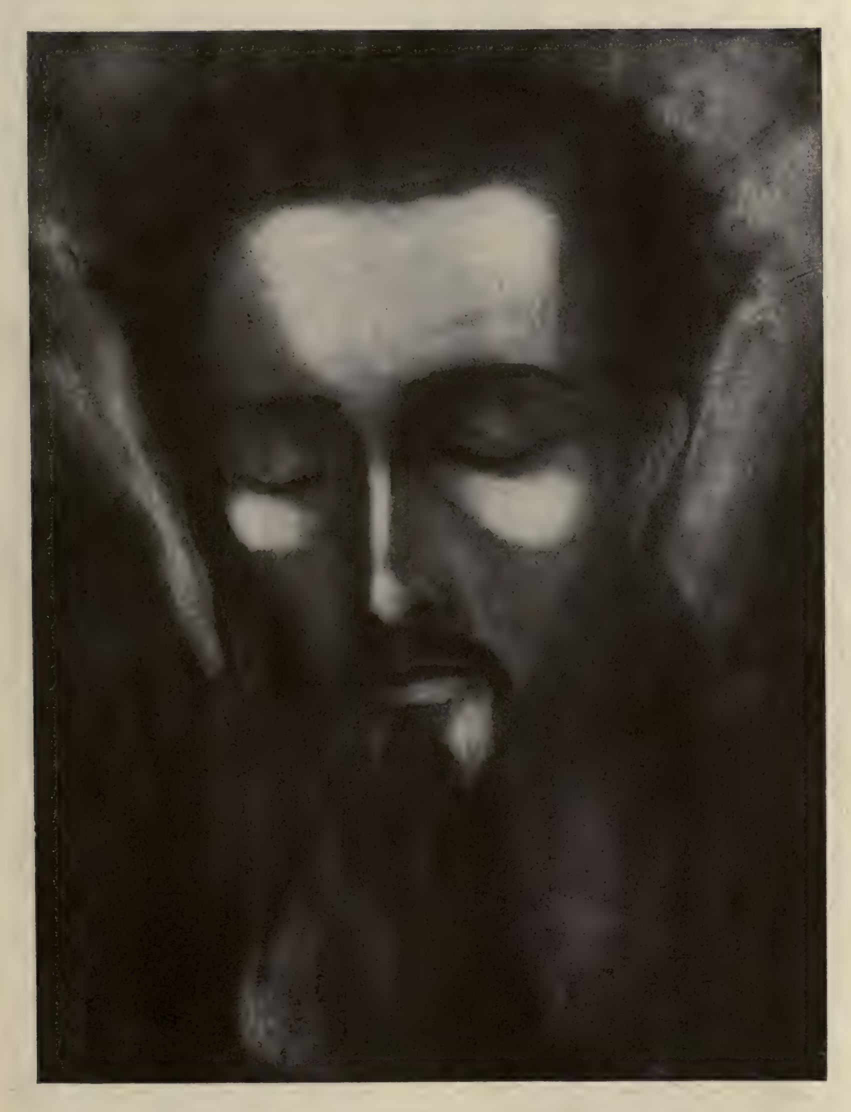


Lodewijk Schelfhout
Hirte aus Korsika. Waschzeichnung. 1920



Lodewijk Schelfhout

Landschaft aus Korsika. Waschzeichnung. 1920



Lodewijk Schelfhout
Christuskopf. Waschzeichnung. 1920



B. Essers

Frühlings Landung. Holzschnitt. 1919



Leo Gestel

Blumenstück. Ölgemälde. 1912

Sammlung Boendermaker, Bergen N. H.



Leo Gestel

Gladiolen. Ölgemälde. 1913

Sammlung Boendermaker, Bergen N. H.



Leo Gestel

Landschaft. Ölgemälde. 1913



Leo Gestel

Bildnis des Dichters Rendsburg. Ölgemälde. 1913



Leo Gestel
Hafen von Malorca. Zeichnung. 1916
Sammlung Sax



Leo Gestel
Nordholländische Landschaft. Waschzeichnung. 1917



H. F. Bieling

Paulus. Zeichnung. 1917



H. F. Bieling
Die Elenden. Holzschnitt. 1920

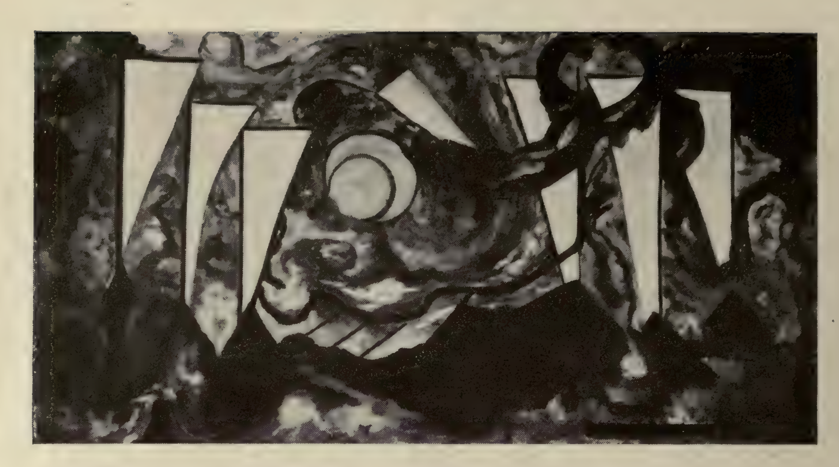
Louis Saalborn

Die Stadt. Radierung. 1919



Otto van Rees

Mutter und Kind. Ölgemälde. 1912



Jakoba van Heemskerck
Bild Nr. 109. Ölgemälde

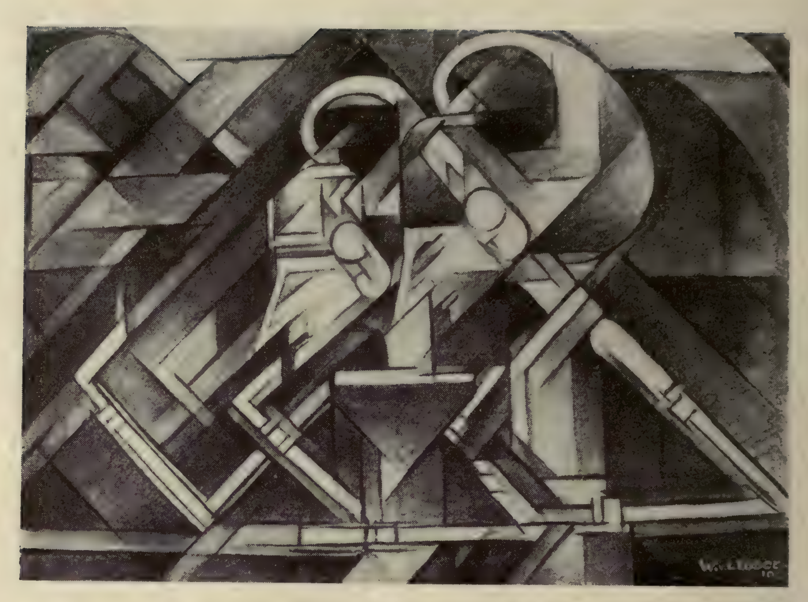
Jakoba van Heemskerck
Bild Nr. 15. Ölgemälde



Jakoba van Heemskerck
Bild Nr. 106. Ölgemälde



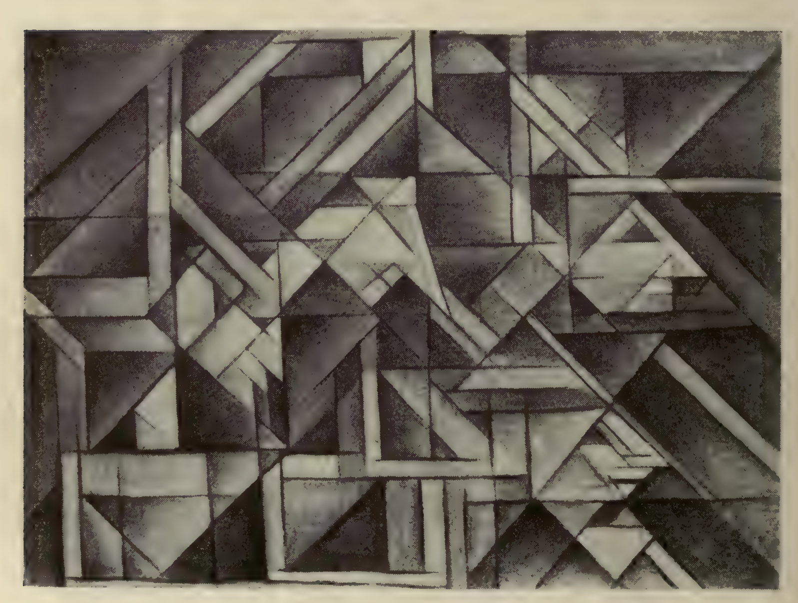
Jakoba van Heemskerck
Bild Nr. 32. Ölgemälde



W. van Leusden

Javanische Majangpuppen. Zeichnung. 1920

(erste Gestaltung)



W. van Leusden

Javanische Majangpuppen. Zeichnung. 1920

(vierte Gestaltung)



B. van der Leck

Bettler. Kaseïnfarbe auf Äternit. 1915

Sammlung Kröller, im Haag. Aus: Beeldende Kunst



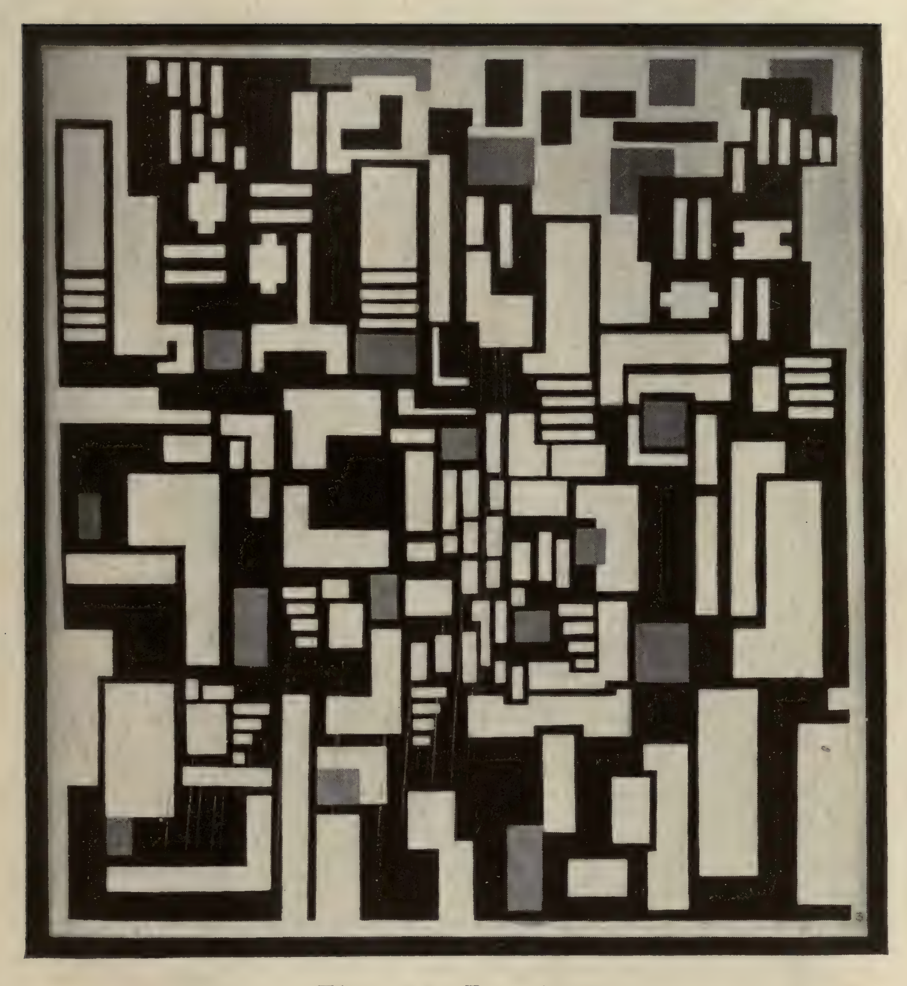
B. van der Leck

Araber. Kaseïnfarbe auf Äternit. 1915

Sammlung Kröller, im Haag. Aus: Beeldende Kunst



Theo van Doesburg
Die Kartenspieler. 1916—17



Theo van Doesburg
Abstrakte Durchgestaltung der Kartenspieler. 1917
Komposition IX



Petrus Alma

Der Ruf. Ölgemälde 1920

